

Universidad Iberoamericana Ciudad de México-Tijuana

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



POÉTICAS DE LO INTOLERABLE. DRAMATURGIA MEXICANA
DEL SIGLO XXI, ESCRITA POR MUJERES, Y DIRIGIDA A NIÑAS Y NIÑOS:
DESDE LA INFLUENCIA DE SUZANNE LEBEAU Y PERLA SZUCHMACHER
HASTA MARIBEL CARRASCO

Tesis

Que para obtener el grado de

Doctora en Letras Modernas

Presenta

Itzel Vargas Moreno

Directora: Dra. Laura Marta Guerrero Guadarrama

Codirector: Dr. Hugo Octavio Salcedo Larios

Lectora: Dra. Flor Salazar Moreno

Ciudad de México, 2024

*A mi hijo Pablo y sus aves
que me ha enseñado a contemplar.*

*A mis padres, Male y Genaro,
por el cariño inmenso y los libros.*

Agradecimientos

Me siento afortunada al contar con grandes estudiosos de literatura infantil y teatro en mi sínodo. Quiero agradecer, en primer lugar, a Laura Guerrero por su generosidad y su guía en todo momento, y por confiar en mí para colaborar proyectos que me hicieron muy feliz. También agradezco a Hugo Salcedo por su atenta mirada, por toda la disposición para compartir y generar conocimiento en las artes escénicas. Muchas gracias a Flor Moreno porque su examen de grado en 2018 fue uno de los motivos por el que decidí cursar el doctorado.

A mi esposo Guille mi gratitud por acompañarme con amor. Un entero agradecimiento a mis adorados hermanos, Vera e Inti, también a mis sobrinos Sofía e Iván, y a mi querida Mel, por apoyarme con tanta sonrisa y cariño. A mis amigos y compañeros de maestría y doctorado, le doy las gracias, en especial al equipo de *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*. Por último, pero siempre importante, a mi analista, por la contención y la escucha amorosa en todos estos años.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. PERLA SZUCHMACHER Y SUZANNE LEBEAU:	22
LOS SEDIMENTOS DE UN ESTILO TEATRAL	
LA INFLUENCIA DE SZUCHMACHER: EL DESVANECIMIENTO	22
DEL AUTORITARISMO EN ESCENA	
La adopción de Perla Szuchmacher	24
El «antiautoritarismo» en la obra de Perla Szuchmacher	28
<i>El adultocentrismo tras bambalinas</i>	29
<i>El desvanecimiento de los estereotipos de género en escena</i>	38
<i>El silenciamiento de la función didáctica</i>	47
LA ESCRITURA EN LIBERTAD DE SUZANNE LEBEAU	60
Suzanne Lebeau: hacia una dramaturgia sin censura	62
La metáfora fundadora	66
Los recursos textuales en la dramaturgia de Suzanne Lebeau	81
<i>El escamoteo de las escenas mediante los títulos</i>	81
<i>Las elipsis temporales</i>	81
<i>Los personajes polarizados</i>	82
<i>El ocultamiento de personajes medulares</i>	83
<i>La brillantez de la comida</i>	85
<i>La presencia de las aves</i>	

II. POÉTICAS INTOLERABLES: BERTA HIRIART, MÓNICA HOTH, MICAELA GRAMAJO, AMARANTA LEYVA Y VALENTINA SIERRA	88
HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DE LO INTOLERABLE	88
Lo intolerable	91
El efecto indecidible	93
<i>Lo intolerable de la migración de personas</i>	96
<i>Lo intolerable de la desaparición forzada</i>	102
<i>Lo intolerable de la guerra</i>	107
<i>Lo intolerable de la familia</i>	109
Los dispositivos de visibilidad	113
<i>El mundo onírico</i>	116
<i>Las aves como metáfora fundadora</i>	128
<i>Los seres fantásticos durante la vigilia</i>	145
<i>El ensamblaje de objetos que penden</i>	152
<i>Otras escrituras para públicos jóvenes</i>	161
III. MARIBEL CARRASCO: LA INVENTORA DEL VUELO DE PÁJAROS EN EL TEATRO MEXICANO DIRIGIDO A PÚBLICOS JÓVENES	168
LA CONSTELACIÓN POÉTICA DE LAS AVES COMO METÁFORA FUNDADORA	170
Las mixturas aladas: diversidad de infancias	171
<i>Buitre y Mujer-pájaro: El pozo de los mil demonios</i>	173

<i>Totó-Espantapájaros-Killer: ¿Quién le teme al</i>	178
<i>Espantapájaros?</i>	
<i>Cuervo-Niño (Emilio): Los cuervos no se peinan</i>	184
<i>Niños-pájaros: Niño de Octubre</i>	192
<i>Cisne-joven: Beautiful Julia</i>	197
El efecto indecible en la poética de las aves	202
El narrador: un desdoblamiento de la figura	207
de la dramaturga	
 CONCLUSIONES	 214
CONCLUSIONES	221
 BIBLIOGRAFÍA	 230

INTRODUCCIÓN

El artículo que detonó el proyecto del doctorado “Las mujeres mexicanas como agentes literarios en la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) del siglo XXI”, que redacté en colaboración Laura Guerrero para la Red temática LIJMI, constituye un estudio diacrónico sobre las aportaciones al hecho literario nacional de 22 artistas: editoras, escritoras, ilustradoras e investigadoras.

En la indagación concluimos que los libros de las autoras y las ilustradoras representaban propuestas literarias originales y subversivas, aunque había pocos estudios académicos al respecto; también notamos que los trabajos de las investigadoras nacionales sobre la LIJ, incluida la literatura dramática, todavía no contaban con los espacios de difusión necesarios. Asimismo, advertimos que dentro del rubro de las escritoras el trabajo de las dramaturgas era el más invisibilizado, puesto que la mayoría de sus partituras se publican fuera del país.

Por lo anterior, me aboqué a la labor de las escritoras de literatura dramática, y acoté la tesis doctoral a las aportaciones de ocho artistas: Perla Szuchmacher (Buenos Aires 1946, Ciudad de México 2010), Suzanne Lebeau (Montreal 1948) Berta Hiriart (Ciudad de México 1950), Mónica Hoth (Ciudad de México 1958), Maribel Carrasco (Cuautla, Morelos 1964) Amaranta Leyva (Cuernavaca, Morelos 1973), Micaela Gramajo (Buenos Aires, 1976) y Valentina Sierra (Ciudad de México 1981).

La investigación me permitió descubrir que desde el siglo XX, en México ha habido modificaciones sustanciales en el teatro. Entre los cambios, destaca la dramaturgia escrita por mujeres, incluida la dirigida a públicos jóvenes¹, como lo afirma Claudia Gidi en la presentación a su trabajo *Las mujeres y dramaturgia mexicana del siglo XX* (2011):

Las mujeres han tenido una participación decisiva en el teatro mexicano, no solo como actrices sino también como directoras, escenógrafas y dramaturgas, aunque esto no siempre se vea claramente reflejado en las historias o antologías que dan cuenta de la vida teatral en nuestro país. (7)

En especial han surgido puestas en escena con una visible perspectiva de género. El estudio de Claudia Gidi y Jaqueline Bixler reúne investigaciones de diferentes autoras sobre la participación de las mujeres en la escena mexicana del siglo xx, en cuyos conflictos teatrales comienzan a emerger –entre otros aspectos– voces femeninas que evidencian las incongruencias de la violencia de género. De esta manera las dramaturgas han llevado lo privado a la escena pública; lo anterior, entre otros aspectos, debido la influencia del movimiento feminista que ha permeado nivel mundial.

¹Me refiero a los términos «teatro para pequeñas audiencias» o «teatro para públicos jóvenes» como sinónimos de «teatro dirigido a niñas y niños», debido a que en los estudios al respecto la expresión «teatro infantil» deviene ambigua, inadecuada. Lo retomo del texto *Escribir para públicos jóvenes* (2019) de Suzanne Lebeau.

Por lo general, en algunos textos feministas importantes sobre América Latina se aborda la influencia del movimiento en la literatura a la luz de la narrativa; pocas veces se toma como referencia el teatro, aunque este género despliega la representación de la realidad de forma única por tratarse de un acontecimiento² en el que es indispensable la presencia de actores y espectadores, los cuales también generan narrativas en función del tiempo y del espacio que habitan. Además, mediante las partituras escénicas y los montajes se contempla con gran fuerza el paso de la esfera la privada a la pública a través de la escenografía, el vestuario, el lenguaje, los objetos, las tecnologías de la época, la resolución del conflicto, los espacios, los archivos del proceso, entre otros.

La feminista Jean Franco ha colocado al centro de algunas de sus investigaciones ciertas regiones del continente americano; en su texto *Las conspiradoras* (2014) la autora enuncia la narrativa, la poesía, el cine, la pintura para enmarcar el trabajo que realiza sobre el discurso femenino mexicano desde el siglo XVII al XX; sin embargo, omite al teatro. De igual forma, Francesca Gargallo en sus *Ideas feministas latinoamericanas* (2006) incluye la narrativa de las mexicanas Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska, entre otras, pero no alude ninguna obra dramática.

² De acuerdo con Jorge Dubatti en *Principios de filosofía del teatro*, el teatro es un acontecimiento porque «se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano», p. 26.

En relación con las antologías de literatura infantil en México, la dramaturgia para pequeñas audiencias constantemente es excluida. Algunas posturas señalan que no existen suficientes materiales para reunirlos en un compendio, como lo expresa Juana Inés Dehesa en su *Panorama de la literatura infantil mexicana* (2016), en el cual descarta al teatro porque considera que son escasos los textos en el rubro tanto en calidad como en cantidad. Principalmente se cuentan con pocas investigaciones acerca del teatro escrito por mujeres a pesar de que ellas han mostrado, entre otros aspectos, la realidad mexicana, a veces compleja, de forma poética a los lectores-espectadores más pequeños; además de detonar en ellos reflexiones y preguntas respecto a la resolución del conflicto teatral que se les ofrece. Asimismo, considero que las coincidencias en las propuestas de las artistas han ido perfilando un estilo, al tiempo que los elementos recurrentes en las dramaturgias han dado mayor visibilidad al teatro para públicos jóvenes, como lo advirtió la creadora escénica Perla Szuchmacher en una entrevista durante 2010, poco antes de morir:

Creo que al fin el teatro para niños comienza a ser visto con más seriedad y está tomando el lugar que merece. Se dio, sin saberlo, la conjunción de gente que trabaja sobre el mismo tipo de ideas –Berta Hiriart, Maribel Carrasco, Mónica Hoth– y se articuló una corriente que en su momento fue impulsada también por textos como los de la canadiense Suzanne Lebeau. (Martínez 11)

Ahora bien, se cuenta con tres estudios académicos imprescindibles que abordan el trabajo de las dramaturgas que menciona Szuchmacher: *El teatro para niños en México* (2002) de Hugo Salcedo; también *Perspectivas del teatro para niños en México* (2016) de Yoloxóchitl García y *La inmigración en el teatro para la infancia y la juventud de México* (2020) de Hugo Salcedo, los dos últimos ganaron el Premio Internacional Juan Cervera de Investigación, de ASSITEJ³-España 2016 y 2019 respectivamente.

Influencia del feminismo en la escena teatral mexicana

Durante la primera mitad del siglo pasado, el feminismo cobró fuerza a nivel mundial. En la región hispanohablante del continente americano surgieron posturas que apuntalaron un movimiento cuya intención derivaba en la búsqueda de una identidad latinoamericana, la cual todavía no se ha consolidado por completo a lo largo de las diferentes olas feministas. La construcción de una identidad en América Latina ha sido necesaria, puesto que las propuestas de las mujeres europeas o estadounidenses se han engendrado en esas latitudes en las que no hay cabida para todas las voces latinoamericanas, como las indígenas y las afrolatinoamericanas, entre otras. Además, Europa colonizó gran parte del continente americano, y varios países de esta zona han estado subyugados a

³ Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, asociación que promueve el teatro para infancias y juvenudes a nivel mundial, pues cuenta con sedes en diferentes países en las que se realizan congresos en los que se incluyen a los agentes teatrales de diversas naciones, así como ediciones importantes al respecto.

Estados Unidos, en especial México al ser el más cercano. Al respecto, la identidad se logra al unir diferentes voces en un colectivo sin destruir cada subjetividad, como lo enuncia Francesca Gargallo:

La política de la identidad era un híbrido entre la necesidad de hurgar en lo individual para encontrar la propia e inalienable pertenencia de grupo y el deseo de llevar la imagen del grupo a la más alta representación en la sociedad y la cultura para sentirse individualmente cobijada por ella, olvidando las raíces materiales de la discriminación. (24)

Por lo anterior, resulta complejo equiparar las denuncias de las europeas y angloamericanas a los reclamos de las mujeres que han sido colonizadas y que siguen siendo violentadas por el vecino del norte. En América Latina el aspecto más preocupante es la violencia exacerbada que se remite –entre otras causas– a la intimidación que han sufrido los hombres desde la colonización europea, también a las vejaciones que han padecido desde hace años los migrantes en Estados Unidos, cuyo enojo y sumisión ha recaído brutalmente, sobre todo, en las mujeres, las niñas y los niños: hombres sometidos que se convierten en hombres que someten de forma cruel, como lo enuncia Gargallo: «el mestizo para alcanzar el modelo del criollo macho será dos veces más agresor de los debilitados por la cultura hegemónica, menos respetuoso de las diferencias, más violento contra las mujeres [las niñas y los niños]» (160).

Al respecto, México ocupa el desafortunado primer lugar a nivel mundial en abuso sexual, también se posiciona con el deshonroso primer lugar en pornografía infantil: «De acuerdo con la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), México ocupa el primer lugar entre las economías que pertenecen al organismo, en abuso sexual y de menores, pornografía infantil, violencia física y homicidios contra menores de edad» (Ordaz s.p).

Infortunadamente, la violencia sexual contra menores lejos de disminuir incrementó 117% después de la pandemia por Covid-19: «Durante la pandemia por el Covid-19 se ha detectado en México un incremento de 117% de pornografía y prostitución infantil, advirtió el titular de la Unidad de Inteligencia Financiera (UIF) de la Secretaría de Hacienda, Santiago Nieto» (Redacción de *La Jornada* s.p.). En relación con lo anterior, los estados en los que este tipo de violencia se ha enardecido son Guerrero y Quintana Roo, como lo explica Alejandro Almazán en su publicación *Los Acapulco Kids*:

El mundo de la prostitución infantil en México, y en particular en Acapulco, es mucho más negro y aterrador de lo que uno imagina. Un pequeño ejército de 2 mil niños, algunos de cinco a siete años de edad, prostituyéndose todos los días en ese puerto, muchos de ellos en busca de dinero para drogarse, es algo difícil de asimilar. Los casos están ahí, a la luz del día, como los niños en el Zócalo, las niñas en la playa, en Caleta o en el Malecón. A casi nadie le importa rescatar de los garfios del Acapulco pederasta, depredador cínico e insensible a esos niños. (29)

De esta manera, considero que la prioridad de la realidad mexicana debería encaminarse hacia la construcción de un feminismo que, en primer lugar, resguarde las vidas de las niñas, los niños y las mujeres: es urgente que las personas dejen de normalizar la violencia como forma de vida, tal cual se advierte en Acapulco, Guerrero, que representa el denominado paraíso de la prostitución infantil; así como la trata de mujeres que se ha duplicado en los últimos años sin que se vislumbre una solución, como lo asegura el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública: «En los últimos siete años, los reportes de trata de personas en el país aumentaron en un 92 por ciento, al pasar de 415 registrado en 2015 a 79 en 2022» (Martínez 14). En Tenancingo, Tlaxcala opera la trata de forma habitual, incluso las mujeres ven ese delito como una actividad natural a su género, por ello, son recurrentes las notas periodísticas al respecto.

La práctica de los padrotes de Tlaxcala es tan común que la misma sociedad de ese estado la ve como algo natural y cotidiano, e inspira a las nuevas generaciones a seguir en esa espiral de violencia de género, donde la mujer es vista como un objeto que puede explotarse indefinidamente para obtener ganancias económicas. Lo peor de todo, como queda plasmado en el libro, es que las propias mujeres están en tal grado de sometimiento, que desde niñas piensan que no hay para sí otra clase de destino que no sean vejaciones y abusos. (Aristegui noticias s.p.)

Por lo anterior, pienso que se debe dar mayor visibilidad a dichas problemáticas, así como a la desaparición forzada en todo el territorio, también a las niñas indígenas de Chiapas, Guerrero y Oaxaca quienes son vendidas como mercancía a hombres mayores. Además, la desaparición es una de las consecuencias de la trata de personas, representa un negocio más redituable para el crimen organizado, incluso más que la venta de estupefacientes.

Existen vidas en riesgo mientras se atenta contra los derechos de las niñas y los niños al permitir que crezcan creyendo que son normales los abusos físicos, sexuales, psicológicos por parte de los adultos, como se menciona en la cita anterior. Considero que es urgente una reflexión sobre estos aspectos que se detonan genuinamente en el contexto mexicano; el teatro representa un vehículo idóneo que permite hacer diferentes lecturas de la realidad con las niñas y los niños para cuestionar la violencia sin la necesidad de ofrecer a los lectores-espectadores moralejas o mensajes didácticos, como se evidencia desde hace algún tiempo en el trabajo de las dramaturgas nacionales que se abordan en esta investigación.

En este sentido, la narrativa de Rosario Castellanos es de suma importancia dentro de los estudios feministas mexicanos, entre otros aspectos, porque en sus textos aparecieron protagonistas adultas e infantiles que comenzaron a reflexionar y a denunciar la incongruencia del orden patriarcal, además se advertían escenas injustas de la realidad en el país, como lo afirma Gargallo: «las protagonistas niñas [en la obra de Castellanos] no se ven como

seres independientes y libres sino como personas que deben enfrentar la realidad, tragándose deseos de libertad que, sin embargo, nunca las abandonan» (97).

Castellanos también mostró distintas infancias mexicanas, como las representaciones de niñas y niños indígenas; se trataba de personajes que distaban de la construcción idílica que se había tenido en la que las pequeñas y los pequeños eran felices, obedientes, limpios, tenían finales buenos, o no, en función únicamente de su comportamiento. Es decir, con la literatura de Rosario –de alguna manera– se estaba gestando una nueva estética y ética feminista de personajes adultos e infantiles; fenómeno que también se advirtió en los escenarios, incluyendo la dramaturgia dirigida a pequeñas audiencias.

Al respecto, uno de pilares del teatro mexicano para públicos jóvenes es Perla Szuchmacher cuya literatura con perspectiva de género se ha explorado poco, así como el posicionamiento del feminismo en sus obras de teatro, a pesar de que es equiparable a lo que Castellanos desplegó en su narrativa. Berta Hiriart, otro cimiento del teatro para niñas y niños ha sido una activista del movimiento, como se lee a continuación: «En 1975, con Lucero González y Berta Hiriart, el colectivo La Revuelta organizó un “pequeño grupo” en el que se pudiera reflexionar sobre la maternidad, la doble jornada de trabajo, la sexualidad, la amistad y la política entre mujeres» (54).

Lo anterior ha dado lugar a una dramaturgia mexicana en la que se incluyen representaciones de niñas y niños alejados de estereotipos de género y del adultocentrismo. Ahora bien, el eje de este estudio no consiste en una investigación feminista que se derive de los textos de las autoras. Sin embargo, al

realizar un proyecto sobre el trabajo de ocho mujeres que nacieron en medio de las diferentes olas del movimiento, considero necesario advertir la influencia de éste en su dramaturgia, en la que se insinúan desde guiños hasta posturas críticas provenientes del feminismo.

Es necesario acotar que no existe un estilo o una categoría que defina la literatura femenina tampoco un solo feminismo. Como lo señalé, delimitarlos no representa un objetivo de esta investigación, aunque es posible apuntalar algunos rasgos que inciden en el trabajo de las dramaturgas que evidencian no sólo el contexto latinoamericano sino en especial el mexicano. Por lo tanto, desde la subjetividad femenina de cada artista, y haciendo cumplir el derecho de autoras que menciona Lebeau, en la dramaturgia escrita por las mexicanas se confecciona un estilo en el que las protagonistas femeninas predominan y cobran fuerza. Se despliegan representaciones de niñas y mujeres que subvierten el lugar que les fue asignado; el matrimonio y la maternidad son una posibilidad, y ya no representa un destino seguro ni un mandato. Además, los personajes femeninos toman decisiones que no surgen desde el discurso masculino ni están supeditadas a éste, algunas incluso lo cuestionan.

Así, esta investigación enmarca los sedimentos y la evolución del estilo —o corriente como la denominó Szuchmacher— que se ha ido perfilando en el teatro dirigido a pequeñas audiencias, y escrito por mujeres, en función de las coincidencias entre los tratamientos, la concepción y la inclusión de distintas infancias, incluso aquellas que han permanecido invisibilizadas en la escena y fuera de ella por denominarse intolerables: representaciones de niñas y niños

víctimas del crimen organizado, abusados física, sexual y emocionalmente, de la calle, migrantes que cruzan solos hacia Estados Unidos, guerrilleros.

En relación con lo anterior, advertí que las partituras de las dramaturgas tendían puentes entre sí, el más evidente era la configuración de temáticas descarnadas. Sin embargo, me di cuenta de que el tema por sí solo no representaba un motivo para dedicar un estudio por completo, sino que el punto medular de sus producciones se centraba en el tratamiento que le daban a éste.

Poco a poco aparecieron otros elementos en común que resonaron con gran fuerza, y desde mi formación en psicoanálisis, me fue posible advertir las repeticiones (el síntoma) en algunas partituras, lo que me permitió encontrar hilos conductores más allá del tema: el mundo onírico, las aves, los seres fantásticos dentro de la vigilia y los ensamblajes de objetos. Descubrí que mediante estos recursos las autoras desplegaban aquello que han escuchado de las infancias con las que han convivido y han trabajado.

Al tratar de unir esas repeticiones mediante un concepto apareció «lo indecible» que derivó en «lo inefable», puesto que los contextos de los protagonistas, en algunos casos resultaban atroces, casi indecibles. Sin embargo, el término fue insuficiente porque reflexioné que las dramaturgas querían mostrar (decir) en escena otras realidades mexicanas y no omitirlas, nominarlas así podría causar ambigüedad.

La búsqueda derivó en la «imagen intolerable» de Jaques Rancière, la cual manifiesta al unísono la bella apariencia y la realidad abyecta. Así, aquello que a primera vista se muestra intolerable, paradójicamente, se convierte en tolerable porque el espectador no reconoce si le agrada o desprecia lo que contempla; entonces surge el «efecto indecible» que permite que quien observa permanezca ahí. Ahora bien, para que ese efecto se despliegue, el autor argumenta que lo intolerable debe exhibirse mediante «dispositivos de visibilidad», que regulen de qué manera y en qué medida se muestre aquello que en apariencia es insoportable.

Lo anterior enmarcaba las partituras de las artistas, puesto que en estas se revelaba la estética visual desde la fantasía al tiempo que se invocaban realidades descarnadas. De esta manera, reflexioné que cuando se trabaja o investiga teatro para públicos jóvenes jamás se debe olvidar a las personas que ponen al alcance las obras de teatro a las niñas y los niños: el lector-espectador adulto, porque éste —en ocasiones— censura las obras dirigidas a las pequeñas infancias. Sin embargo, debido al «efecto indecible» que surge de la visualidad en los textos, la tolerabilidad del lector-espectador adulto se mantiene y permite que las pequeñas audiencias *especten*⁴ a sus homólogos de la escena en diferentes contextos.

⁴ Término que el grupo argentino-mexicano Teatro al vacío, especializado en la primera infancia, convoca para nombrar la acción de mirar teatro, en la entrevista para la *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil* en 2023.

De forma paralela, al revisar la obra de Suzanne Lebeau, en específico la «metáfora fundadora», descubrí que ésta adviene cuando se cumplen y reconcilian tres condiciones en apariencia inconciliables: el derecho del autor, el derecho del espectador y el derecho del espectáculo. Reconocí que el término dialogaba naturalmente con lo intolerable, debido a que la propuesta de la creadora escénica involucra también al lector-espectador adulto. Al respecto, considero que lo intolerable reconcilia el punto de vista del espectador niño y el adulto, y con ello, se cumple el derecho del espectador; además, el derecho del autor se confecciona cuando las dramaturgas se permiten escribir en libertad sobre las lecturas compartidas que realizan con las niñas y los niños que conviven, incluyendo aquellas inmersas en realidades complejas.

De esta manera, estructuré la tesis en tres apartados, en el primero me aboco a los cimientos de la dramaturgia escrita por mujeres; reflexiono la literatura de Perla Szuchmacher que incluye una fuerte crítica hacia los estereotipos, en especial, el autoritarismo de los adultos hacia los niños, de igual forma de los hombres a las mujeres. Asimismo, reviso uno de los recursos predilectos de la autora, que además apoya de forma idónea el paso de la escena privada a la pública: el teatro de objetos.

En una segunda sección del primer apartado analizo la influencia de la dramaturga y académica Suzanne Lebeau quien, a pesar de ser canadiense, ha trabajado de cerca con las dramaturgas mexicanas y ha elegido al país para presentar sus teorías y sus obras, también para publicar sus investigaciones. Es decir, ha tenido un lazo sólido con México que ha permeado su trabajo, de igual

forma sus textos e indagaciones han influido la labor de las artistas mexicanas. Cabe recordar que Perla Szuchmacher incluyó la dramaturgia de Lebeau como elemento fundamental de la corriente que se estaba gestando en el teatro para públicos jóvenes.

Como lo señalé, uno de los aspectos importantes en las investigaciones de la canadiense representa el concepto «metáfora fundadora», el cual ofrece un nuevo sentido a elementos irreconciliables, como obras cuyos protagonistas niñas y niños encarnan al mismo tiempo a víctimas y victimarios del crimen organizado. De esta manera, mediante el análisis de algunos de sus textos despliego el concepto para delimitarlo, así como otros recursos textuales frecuentes en la obra de la artista.

En el segundo capítulo, me aboco a definir el concepto intolerable, de Jaques Rancière, para enmarcar la dramaturgia de cinco artistas que han ido perfilando un estilo en el teatro para públicos jóvenes: Berta Hiriart, Mónica Hoth, Amaranta Leyva, Micaela Gramajo y Valentina Sierra. Posteriormente abordo de qué manera, desde el «efecto indecible» se derivan los dispositivos de visibilidad en el trabajo de las autoras para mostrar aquello que resulta intolerable a los espectadores-lectores adultos: el mundo onírico, las aves, la fantasía en la vigilia, ensamblajes de objetos que penden.

En el último capítulo analizo con detenimiento las partituras escénicas de Maribel Carrasco para apuntalar la metáfora de fundadora de las aves, puesto que en sus obras los pájaros son seres sustanciales. De igual forma, retomo el mundo onírico como dispositivo de visibilidad, debido a que es el predilecto de la autora

para realizar lecturas compartidas con las pequeñas audiencias, y para mantener la tolerabilidad del lector-espectador.

I. PERLA SZUCHMACHER Y SUZANNE LEBEAU: LOS SEDIMENTOS DE UN ESTILO TEATRAL

Mi cabeza está en el escenario cuando escribo porque voy montando la obra al mismo tiempo, y eso le da una característica a mi trabajo.

Perla Szuchmacher

LA INFLUENCIA DE SZUCHMACHER: EL DESVANECIMIENTO DEL AUTORITARISMO EN ESCENA

Perla Szuchmacher representa uno de los pilares de la transformación del teatro mexicano dirigido a pequeñas audiencias, debido al tratamiento que dio a diferentes temáticas, también a la inclusión de distintas representaciones de infancias en escena, así como la manera en la que los protagonistas infantiles resolvían sus problemas sin la ayuda de los adultos. A partir de 2018, en honor a su trayectoria, y como homenaje a sus contribuciones, adquiere su nombre el Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes: “Perla Szuchmacher”.

En este apartado, a manera de introducción, realizo una pequeña semblanza sobre Perla Szuchmacher. Posteriormente, el estudio se aboca al «antiautoritarismo» en la obra de la escritora para lo cual, en primer lugar, ofrezco una definición del concepto basada en la tipología de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) que propone Laura Guerrero. De esta manera se lleva a cabo un recorrido por los textos que Szuchmacher escribió para niñas y niños, además se incluyen algunas adaptaciones que hizo al teatro de libros clásicos de la literatura infantil, los cuales evidencian los intereses de la artista por títulos que ponen la mirada en representaciones de niñas y niños provenientes de distintos contextos. En relación con las partituras que reviso, todas se reúnen en la compilación de Olga Harmony⁵ de 2012 *Las buenas y las malas palabras. Obras selectas de Perla Szuchmacher* para la editorial Paso de Gato, la cuales se enlistan a continuación:

- Originales
 - ~ “A la mar fui por naranjas”
 - ~ “El rey que no oía, pero escuchaba”
 - ~ “Malas palabras”
 - ~ “Mariposas en la panza”
 - ~ “¡Vieja el último!”
 - ~ “Paz... torela”
 - ~ “Ruidos y extraños”
 - ~ “Lotería”

⁵ A pesar de que la compilación la realizó Olga Harmony, en las citas de los textos de Perla usaré el nombre de la dramaturga.

- Adaptaciones
 - ~ “Príncipe y príncipe”, del cuento *Rey y Rey* (2004) de Linda Hann y Stern Nijland.
 - ~ “Sopa amarga”, de los cuentos “In corpore sano” “La salvación”, en *Nadie de creería* (2004); “Sopifofos” en *Naranjas y marcianos* (1990) de Luis Pescetti.
 - ~ “Un niño perfecto” (ópera de cámara), de la novela *Konrad o el niño que salió de una lata* (1975) de Christine Nöstlinger.
 - ~ “El club de los fantasmas”, de la novela *El fantasma de Canterville* (2016) de Oscar Wilde.

La adopción de Perla Szuchmacher

Perla Graciela Szuchmacher Pallarolas nació en Buenos Aires, Argentina, en 1946. En un principio ella quería estudiar Psicología, sin embargo, en el último momento decidió inscribirse al Instituto de Teatro, posteriormente cursó la carrera de expresión corporal en su ciudad natal.

En 1967 actuó en *Los caprichos del invierno* (1967) de Luciana Daelli, que constituye la primera pieza dirigida a niñas y niños en la que Perla trabajó. A partir de ese momento, la artista resolvió que se enfocaría en las pequeñas audiencias, por lo que la directora María Inés Andrés pensó en ella para conducir el programa televisivo infantil *Éste es mi mundo*, el cual fue un éxito; además Alberto Gramajo, el productor, era el esposo de Szuchmacher. Cabe señalar que dicha emisión

tenía elementos mexicanos, debido a que Inés se sentía atraída y viajaba con frecuencia al país, como lo aseguró Perla en una entrevista: «Hicimos el programa piloto, la selección, y se convirtió en un gran suceso que tenía una impronta muy mexicana. Por ejemplo, cuando se festejaba el cumpleaños de alguien se cantaban *Las mañanitas*» (Martínez 9).

La cercanía de dramaturga con México fue extendiéndose más allá de su trabajo, de tal forma que consideró al territorio como un refugio seguro cuando –en medio del golpe de Estado de 1976– fue despedida de la emisión televisiva sin una aparente explicación; a pesar de que los motivos eran claros: su marido era dirigente sindical. El suceso la atemorizó, así que voluntaria y súbitamente se exilió en México con Alberto y la hija de ambos, Micaela de cinco meses de edad. Años más tarde, Micaela desplegó una historia similar a la que vivió cuando era bebé en una obra que se analiza en este estudio más adelante: *Cosas pequeñas y extraordinarias* (2017), en la que Emma (de ocho años) y sus padres migran inesperadamente a otro país, debido a que están amenazados por un grupo de poder, como lo apunta el dramaturgo y académico Hugo Salcedo:

Una de las autoras de *Cosas pequeñas y extraordinarias*, Micaela Gramajo, encontró motivo para la concepción de este texto a partir de la desaparición real de su tío en Argentina, razón por la que pretendió indagar en esos hoyos negros del olvido y romper “ese pacto de silencio que reinaba en su familia (Jansen 2017:49)”. (Salcedo 87)

En México, Perla se unió al Grupo 55 que se abocaba a generar contenidos para niñas y niños, y estaba dirigido por el argentino Larry Silberman; ahí Szuchmacher permaneció por 14 años durante los cuales inició su labor como dramaturga. Con lo anterior, abrió un camino en el rubro porque incluyó infancias que pocas veces se mostraban en escena, como niñas y niños huérfanos, enfermos, violentados, entre otros. También trabajó como tallerista y asesora de teatro, actividad que realizó durante su vida en el territorio nacional, lo cual nutrió su labor escénica, como ella misma lo afirmó: «He seguido haciendo trabajos de asesoría de puesta en escena en los estados y confieso que es algo que me apasiona y quiero seguir haciendo porque me parece muy importante» (Martínez 12).

Cabe señalar que a lo largo de su trayectoria destaca el tema de la adopción. El texto *Malas palabras*, que en 2001 obtuvo el Premio de Dramaturgia al Mejor Teatro para Niños, que otorga la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ), enmarca la historia de Flor –una niña de 10 años– a quien sus padres adoptivos revelan la verdad sobre su origen. Dicha partitura es quizá la más importante y conocida de Szuchmacher. La adaptación *Un niño perfecto* (2010), basada en la novela *Konrad* (1975) de Christine Nöstlinger, también aborda el tema como eje del conflicto teatral. De cierta manera México adoptó a la dramaturga, por su parte ella estuvo agradecida siempre con su nueva patria por lo que se nacionalizó mexicana. De la misma manera Flor, la protagonista de *Malas palabras*, se sintió afortunada de que sus padres la hayan elegido. Al

transcribir sus memorias, la protagonista se convierte en escritora, al igual que Perla Szuchmacher.

A pesar de sus aportaciones a la escena teatral mexicana, la obra de Szuchmacher ha sido poco estudiada desde la academia; cuenta con sólo dos investigaciones sobre su trabajo:

- *El ogro del silencio en Malas palabras*, de Carla Rodríguez para el Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud de Madrid de 2011. Rodríguez explora aquellos temas considerados tabúes para las niñas y los niños, como la adopción, en función *Malas palabras*, que constituye la obra que cuenta con mas representaciones hasta la fecha.
- “Las mujeres en el hecho literario de la Literatura infantil y Juvenil mexicana del siglo XXI”, en el volumen de *As mulleres como axentes literarias na LIX do século XXI*, de la Red Temática, LIJMI, de la Universidad e Santiago de Compostela, en 2018. Ahí Guerrero aborda la trayectoria de Szuchmacher en un apartado exclusivo, a manera de homenaje, sobre las aportaciones de la dramaturga al hecho literario mexicano.

Ahora bien, existen entrevistas en diarios de circulación nacional, además un número de la *Revista Paso de Gato* en el que creadores escénicos relatan la influencia de la obra de Perla en su labor artística; también se incluye una entrevista a la dramaturga. Se trata de un homenaje de finales de 2010, año en el que falleció Szuchmacher. Las diez páginas resultan breves en comparación con las aportaciones que hizo la escritora a la escena teatral mexicana. Entre otras cosas, los creadores de ese volumen coinciden en que el teatro de Perla denuncia

las injusticias, como aquellas que cometen los adultos contra los niños, o los hombres contra las mujeres. De esta manera, a lo largo de su obra se evidencia una crítica hacia el autoritarismo de los adultos hacia las niñas y los niños, así como la subordinación de las mujeres hacia los hombres por el simple hecho de ser hombres.

El «antiautoritarismo» en la obra de Perla Szuchmacher

Laura Guerrero en su texto *Posmodernidad en la Literatura Infantil y Juvenil* (2012) propone una tipología que reúne las modalidades y las estrategias neosubversivas de la literatura infantil y juvenil (LIJ). Una de ellas es la «literatura antiautoritaria», la cual surge en los años sesenta del siglo XX; tiene como objetivo criticar, desestabilizar el autoritarismo del mundo adulto sobre la infancia y la adolescencia, así como desvanecer las jerarquías de poder:

La «literatura antiautoritaria» es un movimiento que comienza en los años sesenta [1960] y que sigue su camino por diversas vertientes realistas o de fantasía porque el enfoque está centrado en lo contestatario, en la ruptura de jerarquías, en las crisis de las convenciones sociales y, sobre todo, en la crisis de la autoridad infalible del adulto. (Guerrero, *Posmodernidad*, 92)

En este sentido, el trabajo de Szuchmacher podría enmarcarse dentro de la corriente de literatura antiautoritaria porque –entre otros elementos– aparecen aspectos recurrentes que se detonan a partir del cuestionamiento hacia el autoritarismo desde tres diferentes aristas que serán exploradas como ejes para

este apartado de investigación, mismas que se complementan entres sí: crítica hacia el adultocentrismo, desvanecimiento de los estereotipos de género y silenciamiento de la función didáctica.

El adultocentrismo tras bambalinas

Durante el siglo xx y principios del xxi las obras de teatro para públicos jóvenes, por lo general, se habían consolidado como un vehículo para que los adultos reafirmaran su autoridad y superioridad sobre las niñas y los niños mediante textos que privilegiaban el elemento didáctico sobre el estético, artístico o literario. Las representaciones de niñas y niños desobedientes, rebeldes recibían un castigo; por el contrario, las representaciones de pequeñas y pequeños quienes acataban cabalmente las órdenes de los mayores, eran silenciosos y educados, por lo general, tenían un final feliz.

Las obras constituían materiales adultocéntricos, puesto que sólo tomaban en cuenta la perspectiva de los adultos cuya finalidad era «educar» a las niñas y los niños de manera homologada sin considerar que las infancias son tan diversas como sus circunstancias. En relación con la génesis del concepto adultocentrismo, la Unicef lo define de la siguiente manera: «El Adultocentrismo destaca la superioridad de los adultos por sobre las generaciones jóvenes y señala el acceso a ciertos privilegios por el solo hecho de ser adultos» (Unicef 15).

Afortunadamente, desde hace algunos años, tal cual se observa en la cita anterior, los organismos internacionales encargados de proteger a la niñez y la juventud advierten sobre los efectos negativos del adultocentrismo y promueven su desaparición. En México, en 2015 se creó el Sistema Nacional de Protección Integral de Niñas, Niños y Adolescentes (SIPINNA) que en su página ofrece⁶ información precisa sobre el dicho fenómeno, también menciona las repercusiones de éste y proporciona algunas recomendaciones para prevenirlo.

En las obras de Szuchmacher el elemento didáctico, tras el cual se escondía el adultocentrismo, fue desdibujándose y quedando tras bambalinas. En sus textos comenzaron a aparecer representaciones de niñas y niños más cercanos a sus homólogos de la vida real: personajes que cuestionaban el comportamiento de los adultos; se preguntaban y reflexionaban antes de acatar una orden. También levantaban la voz cuando estaban en desacuerdo con los mayores, incluso debatían con sus padres al momento de advertir injusticias; además tomaban decisiones por sí solos para resolver tanto los problemas cotidianos como los complejos. Se convirtieron en lo que el dramaturgo australiano Finegan Kruckemeyer enuncia como verdaderos protagonistas de sus historias sin la necesidad de que un adulto les diera órdenes o decidiera por ellas y ellos todo el tiempo:

⁶ La página de la SIPINNA es: <https://www.gob.mx/sipinna/que-hacemos>. El la liga del blog de SIPINNA en el que se aborda el adultocentrismo es la siguiente: <https://www.gob.mx/sipinna/es/articulos/adultocentrismo-que-es-y-como-combatirlo?idiom=es>.

Los niños están solos, no tienen a nadie. Están solos, o al menos sin adultos. Y en esa posición son verdaderamente protagonistas.... Pueden llegar a ser el que se hace cargo de la situación, el cobarde que se hace a un lado, el victorioso o el que cae en desgracia; sin embargo, cualquiera que sea la secuencia de sucesos que ocurran es en ellos en quienes recae la tarea de navegar. (147-148)

Ahora bien, como Kruckemeyer lo advierte, las representaciones de niñas y niños experimentaban buenos momentos, pero también sucesos desagradables sin importar si su comportamiento era inapropiado a los ojos de los adultos. Asimismo, comenzaron a observarse emociones y sentimientos que se consideraban inexistentes en los niños como los celos, la envidia, la tristeza, el odio entre otros.

El rechazo de Perla hacia el adultocentrismo también se evidenció en la manera en la que consideraba al público: Szuchmacher se interesó en la participación activa de las niñas y los niños durante la puesta en escena, debido a que su objetivo no era educarlos, sino que prefería escucharlos y cocrear con ellas y ellos. La dramaturga confiaba en sus espectadores, sabía que las propuestas que provinieran de las pequeñas audiencias enriquecerían su arte. No tenía miedo de que intervinieran y modificaran los montajes con sus reflexiones, ideas, o que se convirtieran en personajes de éstas. Así, en la obra *A la mar fue por naranjas*, que se desarrolla en un barco, las niñas y los niños espectadores también son protagonistas pues representan la tripulación:

Ayudados por los actores, los niños del público irán percibiendo el espacio; luego se los irá ubicando en sillas. Si hubiera suficiente público, pueden armarse cuatro grupos y cada uno de ellos irá a la posición que le corresponde: proa, popa, babor y estribor. (Szuchmacher 22)⁷

En la partitura “Paz... torela” se evidencia la fragilidad del adultocentrismo, puesto que Szuchmacher realiza una relectura de una pastorela, un texto tradicional con el que han crecido generaciones de niñas y niños mexicanos. La diferencia es que en lugar de pastores que se conducen a Belén a conocer al hijo de Dios, un grupo de niñas y niños salvan al mundo de los diablos (adultos autoritarios) y liberan a los extraterrestres que han venido a conocer la Tierra para ayudar a sus habitantes. Sin embargo, no los rescatan de forma mágica, sino que el conflicto teatral se resuelve cuando los protagonistas toman iniciativas y cuestionan la maldad de adultos monstruosos: conforman un plan estructurado, posteriormente engañan y vencen a los diablos. En esta obra, Perla se apoya en el humor para lanzar una crítica al absurdo adultocentrismo mediante la destrucción de la autoridad absurda de los diablos (adultos). Tal como lo afirma Laura Guerrero en su tipología de la LIJ, el humor deviene subversivo:

El humor, como ya se comentó, percibe lo cómico, lo ridículo, permite el diseño de juegos variados con su contradicción y adicción de sentido. Es una forma del discurso, una poética tan antigua como el ser humano y ha sido la aliada por antonomasia de la subversión. (*Posmodernidad*, 97)

⁷Coloco la referencia de Perla Szuchmacher para no crear confusión, a pesar de que esta obra se encuentra en la recopilación que hizo Olga Harmony.

De esta manera, mediante el humor posmoderno o subversivo «cuestionador» y «desestabilizador» (96), Szuchmacher compara a los mayores autoritarios con diablos tontos cuyos argumentos porosos se desvanecen; asimismo seres de otro planeta escuchan a las niñas y los niños, confían en ellos porque los adultos de la Tierra son incapaces de poner atención en las demandas de los menores. Con lo anterior, se advierte que las representaciones de niñas y los niños son capaces de resolver en buenos términos situaciones complejas sin la ayuda de los mayores.

En contraste al buen desenlace para los personajes de “Paz...torela”, en “Lotería”, se muestran las consecuencias fatales del adultocentrismo. El conflicto se detona cuando varios alumnos de una secundaria denuncian acoso por parte de un grupo pequeño de compañeros. Los personajes adultos –padres de familia, maestros y autoridades del plantel– no escuchan a las niñas y los niños; consideran que la violencia escolar constituye un asunto simple sin imaginar que cobra la vida de uno de los estudiantes.

MAMÁ: Se fueron pasando los días y no fui a hablar con el director. Pensé que las cosas se iban a solucionar con el tiempo. Todos los niños se molestan, es parte de su juego. Nunca pensé que fuera tan grave. Nunca pensé que iba a perder a mi hijo. (Szuchmacher 236)

El texto lanza una crítica a los adultos autoritarios que invalidan las emociones, los sentimientos, las angustias de las niñas y los niños porque consideran que, por el hecho de ser mayores, tienen la certeza de qué es lo mejor para los menores; incluso saben qué es lo que quieren, lo que piensan, lo que

sienten. En la partitura, Szuchmacher rememora a una de las figuras autoritarias representativas de la LIJ, Miss Trunchbull, la terrible directora de la escuela de la novela *Matilda* (2016) de Roald Dahl. Perla genera una parodia entre Miss Trunchbull y el director de la escuela quien representa un adulto sordo ante los reclamos de los estudiantes. En relación con la parodia, otra estrategia neosubversiva de la tipología de la LIJ de Laura Guerrero, se refiere a: «Una repetición que permite la interrelación entre dos textos, que marca lo semejante entre ellos y enfatiza la diferencia, por lo que se aleja de la mera contraposición tradicional o de la similitud absoluta» (*Posmodernidad*, 111).

En este sentido, existen claras parodias a los personajes de la novela de Dahl; entre ellos, la protagonista Matilda es encarnada por Diana en el texto de Szuchmacher; la niña acusa a su compañero Ángel de violentarla constantemente, pero el director se burla de ella. Sólo pide a ambos estudiantes que se den la mano y prometan no enojarse más. Después él comienza a hablar entusiasmadamente con Ángel sobre fútbol, ignora a Diana quien se queda enojada y vulnerable al tener cara a cara a su agresor, pero no se da por vencida. La niña comienza a indagar entre sus compañeros para unir fuerzas, a pesar de estos se encuentran asustados y sin ganas de quejarse porque reconocen que tampoco cuentan con el apoyo de sus papás. Como Hortensia de *Matilda*, la niña quien Miss Trunchbull lanza por el aire sin que nadie tome acciones al respecto, ni siquiera sus padres:

–Pero ¿no protestan los padres? –preguntó Matilda.

–¿Lo harán los tuyos? –respondió Hortensia–. Yo sé que los míos no. (Dahl 120)

En la obra de Szuchmacher el director lanza por el aire las preocupaciones de sus alumnos, otra forma de violencia, lo cual deriva en el suicidio de Mario. En ambos textos los papás de los alumnos permanecen inmóviles, se les pasa el tiempo, lo toman a juego o violentan más a sus hijos, como sucede con los padres de Mario:

PAPÁ: Yo creo que lo mejor es meter a Mario a clases de karate. Le va a venir bien por lo de su peso y así también aprende a defenderse. Lo tienes muy consentido y llora a la menor provocación. Voy a pasar a la academia que está cerca de la casa. Esta semana sin falta. (Szuchmacher 233)

Perla enfatiza que Diana, como una clara parodia de Matilda, levanta la voz y no se conforma con la resolución del director, incluso se rebela y le responde enérgicamente, de igual forma Matilda se defiende de Miss Trunchbull subiéndose a una banca para estar a su altura. Diana logra que castiguen a Ángel; con ello frena la violencia entre sus compañeros, pues después de su denuncia se suman algunas más. En *Matilda*, la protagonista mediante la telequinesis vence a Miss Trunchbull. La niña mueve con su mente un gis en un pizarrón, Miss Trunchbull piensa que se trata de un fantasma que escribe su nombre, entonces la mujer decide huir y jamás volver a la escuela. En “Lotería”, Szuchmacher subvierte el poder de Matilda convirtiéndolo en uno real: la valentía de Diana. Es decir, como

sucedió en *Paz...torela* los protagonistas resuelven sus problemas por sí mismos, sin adultos y sin ayudas mágicas.

MAESTRA: A pesar del desinterés del director, apoyé a Diana en su denuncia, y ante la valentía de ella, varios más se animaron, Ángel fue sancionado, pero el peor castigo será vivir con la muerte de Mario en su conciencia. (Szuchmacher 236)

La profesora que escucha a sus alumnos parodia a Miss Honey de *Matilda*: ambas mujeres se preocupan genuinamente por los problemas de los estudiantes. De igual forma que Miss Honey, la maestra de Diana reprueba la conducta del director, pero por sí sola no se atreve a enfrentarlo. Por último, cabe señalar que en la obra de Dahl se aborda el tema de la adopción, que interesa especialmente a Szuchmacher: al final Miss Honey adopta a Matilda porque la niña no quiere vivir más con sus padres autoritarios, quienes están de acuerdo con esa decisión, debido a que implica un gasto menos para ellos.

En la adaptación “Príncipe y príncipe”, Perla también muestra interés por la relectura y parodia de los cuentos de hadas; en esta fábula dos príncipes se enamoran. Al inicio la reina y madre de uno de ellos cuestiona por qué su hijo quiere casarse con otro hombre, aunque al final se muestra contenta con la decisión al verlo feliz y enamorado. Quizá el conflicto se resuelve satisfactoriamente en la partitura teatral. Sin embargo, la puesta en escena sigue generando controversia en México. Durante la temporada en febrero de 2020, en el Centro Nacional de las Artes (CENART), varias personas se proclamaron en contra del montaje porque aparecía una pareja de hombres en una obra dirigida a

pequeñas audiencias. Solicitaron mediante un oficio que la puesta en escena se excluyera de la programación. Lo anterior es una muestra clara de adultocentrismo: los mayores censuraron y discriminaron una pieza únicamente porque en ella aparecían dos hombres enamorados. Consideraron que afectaba a las niñas y los niños, aunque la obra posibilita que los espectadores reflexionen sobre el amor de forma natural sin estereotipos ni prejuicios:

REINA: Explícame, ¿cómo está eso de que te quieres casar con un príncipe Azul?

PRÍNCIPE TADEO: ¿Mamá, recuerdas que tú siempre decías que querías lo mejor para mí? Estoy enamorado.

REINA: ¿Cómo, así tan de repente? ... ¿Y Azul está de acuerdo?

PRÍNCIPE AZUL: Sí, su alteza.

REINA: Hijo, yo te quiero y si esa es tu decisión, tendré que respetarla (Szuchmacher 147).

Perla muestra el desvanecimiento del adultocentrismo mediante una postura antiautoritaria: la Reina pregunta y habla con su hijo y su novio antes de emitir comentarios. Al igual que la maestra de “Lotería”, escucha a las niñas y los niños antes de juzgarlos o reprenderlos, lo cual hace la diferencia entre las obras que detonan la reflexión de las pequeñas audiencias y aquellas partituras que sólo quieren aleccionarlas; se escuchan las voces de los protagonistas antes que un remarcado consejo de las representaciones de adultos.

El desvanecimiento de los estereotipos de género en escena

Durante el siglo xx, por lo general, en la literatura infantil y en el teatro dirigido para pequeñas audiencias se incluían estereotipos de género para mostrar el comportamiento adecuado de una niña, así como su destino (único) como futura esposa y madre. Aparecían personajes femeninos obedientes, tranquilos, quienes tenían matrimonios y desenlaces felices; las protagonistas traviesas, escandalosas o rebeldes recibían un castigo o se arrepentían de su conducta al final.

En contraste, los textos de Szuchmacher dejan abierta la pregunta o la afirmación con la finalidad de que sean las niñas y los niños quienes se cuestionen lo que ven, escuchan o leen. La intención no consiste en educar a las pequeñas audiencias y lectores, sino que detona que ellos tomen un lugar activo en la puesta de escena, o construyan reflexiones al leer la partitura, con el propósito de que esa posición activa quizá trascienda al momento de enfrentar conflictos en la vida real.

Ahora bien, las obras de Szuchmacher tienen temas y tratamientos diversos; sin embargo, la crítica hacia el constructo mujer y la absurda subordinación de la ésta ante el hombre por el simple hecho de ser varón representan hilos conductores en sus partituras. En cada uno de los textos que analizo para este trabajo los personajes femeninos se burlan o cuestionan la manera en la que sus familias y la sociedad las toman en cuenta: se quejan, levantan la voz, protestan, van tras sus sueños y no se dejan guiar por lo que los demás esperan de ellas. Es decir, las representaciones de niñas y mujeres se niegan a encarnar la posición sumisa y obediente que se le ha asignado; por el

contrario, tienen iniciativas, y no se conforman si algo les desagrada. Se privilegia su inteligencia, su opinión, sus decisiones, sus emociones sobre su aspecto físico o su capacidad de ser madres: se desplaza la mirada de las cualidades físicas-biológicas femeninas hacia la mente y la voz de las niñas y las mujeres.

En “Ruidos extraños”, Rosalía es una joven que vive sola y está estudiando para convertirse en detective. Su vecino Nicolás la juzga, pues considera que esa profesión es indigna de una buena mujer porque la distrae de lo propio de su género: «**DON NICO:** Escuela de detectives... más le valdría aprender a cocinar y coser para cuando se case. No que las mujeres de hoy no saben ni freír un huevo» (Harmony 121). A lo que la esposa de don Nico responde con audacia: «**DOÑA LEONOR:** Ay, Nico, como si tú hicieras muchas cosas. En esta casa, ¿quién lava el tinaco? ¡Yo! ¡Quién impermeabiliza el techo? ¡Yo!» (121). Como se observa Leonor y Rosalía hacen labores con frecuencia destinadas a los hombres, como ser detectives o impermeabilizar el techo. Se destaca además la inversión de los papeles prototípicos de un matrimonio tradicional: Szuchmacher subvierte el paradigma de ama de casa en la figura de Leonor, quien –además de lavar el tinaco e impermeabilizar– reclama irónicamente a su esposo; el hombre encarna al vecino chismoso, función que equivocadamente ha recaído sobre las mujeres.

Rosalía es una mujer también con rasgos subversivos de acuerdo con lo que se esperaría de una mujer: vive sola, trabaja, paga sus estudios y se mantiene así misma. Perla configura un personaje que elige una profesión que pareciera casi exclusiva para los hombres. Además, el proyecto de vida de la joven no es casarse, aunque tampoco están en contra del matrimonio, sólo representa una

posibilidad mas no una obligación. Cabe señalar que el motivo por el cual los personajes de Perla se decantan por actividades masculinas no es el resultado de que las mujeres quieran parecer, igualarse o ser hombres. Por el contrario, las representaciones de mujeres y niñas que despliega Szuchmacher están cómodas siendo mujeres sin que nadie les diga qué es lo propio de su género. En este sentido, como lo afirma Judith Butler el género es «un estilo corporal, un acto que es al mismo tiempo intencional y performativo» (271); es decir, el género como acto exime lo permanente, lo establecido, la única constancia es la construcción de significado. Por ello, los personajes de Perla se dedican a labores poco comunes para el ideal del constructo mujer, sin embargo, no existe una razón para pensar que ser detective sea indigno de una joven, tampoco considerar poco adecuado que una mujer impermeabilice los techos. Perla lanza una línea de fuga que permite que las niñas y los niños se generen preguntas respecto a las profesiones y ocupaciones femeninas, puesto que desestructura el binarismo: lo que es asunto de hombres y lo que sólo corresponde a las mujeres.

En la pieza con el sugerente título “¡Vieja el último!”, el humor posmoderno nuevamente es el protagonista; se despliega de manera sutil, pero con la fuerza necesaria para erigir una denuncia hacia el machismo. Ya desde el nombre se crítica esa expresión misógina que se utiliza al inicio de un juego para advertir a los participantes que el perdedor se convierte en mujer. A manera de ironía, Szuchmacher coloca este título porque la protagonista de la pieza, Frida, es hábil en los juegos “de niños”. La pequeña llega temprano a una fiesta infantil disfrazada de maga y se encuentra con Mario. Ambos comienzan a jugar a

navegar en un gran barco en el que él es el capitán y ella el contramaestre. Él se alegra al jugar con Frida porque es muy inteligente y divertida. Sin embargo, el conflicto teatral se despliega cuando él descubre que el contramaestre es una niña. A partir de ese momento, el pequeño no quiere estar más con ella y la insulta llamándola “marimacha”:

MARIO: ¿Cuándo has visto un mago mujer? ¡Nunca! Ustedes siempre son las ayudantes de los magos para que las atraviesen con espadas y les prendan fuego.

FRIDA: Fíjate que no, estás muy equivocado porque sí existen las magas mujeres. (86)

Frida se queja y defiende su decisión de disfrazarse de maga y su gusto por los barcos; también reafirma su admiración por Batman, mientras expresa que es inteligente: «Batman [Frida]: Hay que estar atentos Robin [Mario], esta niña es endiabladamente lista» (85). Frida no necesita enojarse como Mario; con astucia se defiende de los cuestionamientos de él. Szuchmacher logra que el personaje alce la voz ante la incongruencia de que la traten mal porque le gusta Batman o debido a que se disfraza como maga, con ello la niña cuestiona los estereotipos de su género desde pequeña. Como se advierte, es innecesaria la representación de un adulto que medie entre ambos personajes; Frida resuelve su problema y se defiende de los insultos de Mario. Nuevamente Perla traza la línea de fuga sobre los intereses que se les asignan a las niñas para cuestionarlos, como lo hace Frida.

Otra protagonista a quien le gustan los barcos es Rosa, de la pieza “A la mar fui por naranjas”. Ella desafía a su padre, puesto que quiere ser capitana de un barco como él. Al principio, se esconde de su papá para poder estar cerca del mar y observar todo lo que se hace durante los naufragios. Sin embargo, él la descubre; entonces ella lo enfrenta. En este momento, Szuchmacher apunta hacia otro estereotipo de género obsoleto: el matrimonio es la felicidad para toda mujer, como se observa en la siguiente cita en la que Rosa advierte la diferencia entre casarse y ser feliz:

ROSA: Por eso, porque me lo prohibiste y no es justo. No es justo, a mí me gusta mucho el mar, puedo acompañarte y trabajar en el barco. Podrías enseñarme a manejar el timón. Podrías enseñarme a llevar la bitácora.

...

CAPITÁN: Pero tu madre quería que te casaras.

ROSA: Mi madre quería que yo fuera feliz, y yo sería feliz de aprender todos los secretos del mar, contigo (30).

Al igual que Rosa y Rosalía, Pancracia de la pieza “El rey que no oía, pero sí escuchaba” tiene un trabajo pocas veces atribuido a una mujer. Ella es panadera en el reino gobernado por el rey Ludovico. El conflicto de la obra se desencadena cuando el rey sube los impuestos para obtener más dinero sin considerar que con esta acción el pueblo se queda en la miseria. Pancracia, a pesar de que es muda, es la única del reino que se atreve –metafóricamente– a alzar la voz; se queja y advierte las injusticias del mandatario. Ella y su hijo provocan que los demás habitantes se unan para destituir a Ludovico, quien con

mayor frecuencia organiza grandes fiestas en su palacio mientras el pueblo apenas tiene dinero para comer: «**PANCRACIA:** Su majestad, ya no podemos soportar otro aumento de impuestos» (38). Por fortuna, los habitantes se unen a la denuncia de Pancracia, con ello destituyen a Ludovico y en su lugar se queda su hermano, el rey Romualdo quien también es mudo y justo para gobernar. A pesar de que con Romualdo se eliminan los impuestos, la panadera es quien con su valentía genera un cambio en todo el reino.

Con lo anterior, se advierte cómo en cada una de las obras las mujeres tienen el protagonismo: se defienden a ellas mismas y a los demás; cuestionan las injusticias y encuentran soluciones. En la pieza “Lotería” la alumna Diana resuelve el problema de acoso escolar que lleva al suicidio a Mario, quien no soporta las humillaciones y vejaciones por parte de sus compañeros. Apoyada por su maestra y compañeros, Diana levanta la voz para reportar el comportamiento violento de Ángel, a pesar de que el director minimiza la conducta del estudiante. La maestra de la niña tampoco se rinde; escucha y cree en la estudiante, juntas toman acciones legales con lo cual logran que suspendan a los estudiantes acosadores, también que nadie más pierda la vida.

PANCHO: La impunidad.

Rompe la carta.

ADOLFO: El acoso

Rompe la carta.

DIANA: La denuncia

TODOS: ¡Lotería! (Szuchmacher 238)

De igual forma, las adaptaciones que Szuchmacher realiza sobre los clásicos de la literatura infantil representan títulos que incluyen representaciones de mujeres independientes, inteligentes, incluso desordenadas o vestidas para agradarse sólo a sí mismas. En “Un niño perfecto”, Berti Bartolotti es una mujer divorciada que vive sola y teje alfombras; su forma de vestir es estrafalaria al igual que su modo de vida: duerme hasta tarde, su pasatiempo favorito es pedir productos por correo tradicional. Las vecinas cuchichean sobre su estilo bastante relajado, pues dedica más tiempo a elaborar las alfombras que a asear su casa, concluyen que debido a eso la dejó su esposo. Sin embargo, ella está cómoda consigo misma; además tiene un novio que se llama Egon, quien la visita con frecuencia:

VECINA 1: Sus alfombras son hermosas, pero ella es un desastre. Se viste informal, con unos *jeans*, descoloridos y un suéter de colores chillones. ¿La han visto?

... La señora Bartolotti es muy especial.

VECINA 2: Por eso se fue el señor Bartolotti. (166)

La señora Bartolotti pide por correo cientos de productos que olvida con frecuencia, pues pareciera que se trata de una compulsión. El conflicto teatral se detona cuando en una ocasión recibe una enorme lata que, para su sorpresa, lleva dentro un niño perfecto llamado Konrad: educado, callado, amable, con horarios establecidos para cada acción que realiza durante el día, todo lo opuesto a la señora Bartolotti. Sin embargo, en la convivencia con la mujer, el niño descubre que puede ser feliz sin la perfección con la que viene programado, y ella que

puede ser madre, aunque no sea el prototipo esperado por la sociedad. Berta tampoco tiene por objetivo volverse a casar ni tener hijos, ella es feliz con la vida que tiene a pesar de que otras mujeres la juzguen por su manera despreocupada de conducirse. Se convierte en una buena madre adoptiva para Konrad. De esta forma, el tema de la adopción se asoma nuevamente en el trabajo de Perla para lanzar una línea de fuga: así como las infancias son diversas, las maternidades también.

En otra adaptación, “Príncipe y príncipe”, la princesa Celeste prefiere viajar por el mundo y luego decidir si se quiere casar. Ella es la candidata favorita de la Reina para contraer matrimonio con su hijo el Príncipe Tadeo. El conflicto se detona cuando en vez de elegir a Celeste, Tadeo se enamora del hermano de ella, el príncipe Azul. Después de pensarlo, Tadeo confiesa a la reina el amor por el hermano de Celeste; la reina se preocupa en especial por Celeste, aunque ella en realidad se siente afortunada con la noticia:

REINA: Hijo, yo te quiero y se que ésa es tu decisión, tendré que respetarla.

Pero, ¿y Celeste? ¿No estás desilusionada?

CELESTE: No, para nada. Qué alivio, en realidad yo vine porque mi madre me insistió mucho. Lo que yo quiero ahora es viajar por todo el mundo, luego veré si me caso. (Szuchmacher 147)

Celeste es un personaje a quien le parece más atractivo viajar, tomar fotografías y escribir “**CELESTE:** Yo, su majestad, me gusta mucho coser, tomar fotografías. También escribo, si quiere, puedo leerle algo” (146). Nuevamente Szuchmacher configura otro personaje para quien el matrimonio es una posibilidad

y no una obligación. Es decir, no se sataniza la vida conyugal, pero tampoco se muestra como destino único de las niñas.

Al igual que Celeste, la protagonista de “Malas palabras”, Flor niña quiere dedicarse a escribir; lo cual logra cuando se convierte en adulta. En relación con la escritura, en la actualidad, las autoras han tenido mayor visibilidad y han cobrado fuerza; no obstante, por un tiempo fue una profesión considerada poco adecuada para las mujeres, puesto que se argumentaba hacían escasas aportaciones al mundo literario. Al respecto, el caso más reciente es el de Joanne K. Rowling, una de las más importantes autoras de literatura infantil y juvenil, creadora de *Harry Potter*, quien en sus inicios firmaba sólo con sus iniciales para que la gente pensara que se trataba de un hombre, pues corría el peligro de que la obra no tuviera la misma acogida si los lectores sabían que era una mujer.

En este sentido, Perla hace un énfasis en la profesión de escritora y el gusto por la literatura entre sus personajes femeninos. En “Mariposas en la panza”, la protagonista infantil, Hemilce, se prepara para decir una poesía en público. El conflicto se detona cuando ella tiene pesadillas días antes de la presentación, por lo que siente nervios y cree que le saldrá mal. Al final, lo hace muy bien y quiere repetirlo «**HEMILCE**: A mí me gusta mucho decir poesías» (74).

De esta manera, las representaciones de niñas y mujeres a lo largo de la obra de Perla Szuchmacher trazan un punto de fuga en la polarización del género masculino y el femenino. Las problemáticas individuales de cada personaje, en un principio, se consideran aisladas. Sin embargo, al poner a dialogar las obras, se tienden puentes entre las protagonistas femeninas; se observa que no se trata de

un asunto privado, sino que grita con fuerza –como si se tratara de un colectivo– volviéndose público: las niñas y las mujeres no desean parecerse a los hombres o superarlos; disfrutan siendo mujeres, pero no están dispuestas a seguir las demandas de la sociedad, puesto que no existe una manera de ser niña y mujer, tampoco de madre.

El silenciamiento de la función didáctica

Las obras con una intención didáctica evidente (predominantes durante los siglos XIX y XX), por lo general, muestran niñas y niños felices, «buenos» quienes, si cometen un error casi por equivocación, lo enmiendan o están dispuestos a hacerlo. Se observa que, si se portan bien, son recompensados con un premio. Por el contrario, si actúan mal, si no están dispuestos a corregir su comportamiento, el destino les depara un final poco alentador o un castigo. Casi en todos los casos, los protagonistas infantiles resarcen sus faltas.

Así, la representación de la infancia que se advierte en esas obras de teatro –frecuentemente– corresponde a un prototipo de niña y niño en circunstancias similares. Sin embargo, las infancias son diversas al igual que sus contextos. Por lo ello, Szuchmacher traslada a sus partituras, las dudas y los miedos de diferentes «tipos» de niñas y niños, debido a que éstos quieren ver en el escenario personajes más parecidos a ellas y ellos: «Niños ... como los ven los niños» (Kruckemeyer 149); pues estos no desean observar solamente protagonistas felices o divertidos. Cabe aclarar que la dramaturga llega a estas conclusiones porque estuvo en contacto frecuente con diversas infancias a lo largo de su vida;

tampoco eligió los temas o configuró sus personajes por sí sola, fueron las niñas y los niños con los que convivió en talleres de teatro y durante las funciones quienes los sugirieron en relación con sus intereses y sus necesidades.

Por consiguiente, una de las aportaciones más importantes en la obra de Szuchmacher es colocar al centro de su trabajo a las niñas y los niños provenientes de diversas circunstancias, y que atraviesan una gama extensa de emociones y sentimientos incluyendo aquellos que se denominan negativos o que no deberían mostrarse en escena para las pequeñas audiencias, como el odio, los celos, la envidia, la tristeza, entre otros, tal como lo advierte la investigadora Laura Guerrero: «Perla promovió un teatro lúdico-humorístico y con profundidad, con temas abiertos, poco trabajado, de la vida diaria, con situaciones que interesan a los infantes y adolescentes» (Guerrero, *Mujeres* 179). De esta manera, la dramaturgia de Perla se aleja poco a poco de la moraleja que las representaciones de adultos ofrecen a los protagonistas infantiles con la finalidad de que los espectadores-lectores se lleven una enseñanza clara al salir de la puesta de escena o al terminar la lectura. Por el contrario, en el teatro de Szuchmacher desaparece aquella voz adulta que resuelve el conflicto teatral mediante algún consejo o amenaza. En las obras de la artista, un adulto no guía (educa) a las representaciones de las niñas y los niños, sino que estos resuelven sus problemas por sí solos: se equivocan, son burlados; además no siempre tienen un final feliz, pues a veces la muerte los sorprende.

En relación con los espectadores, en el teatro de Perla también es fundamental que éstos mantengan una posición activa en la que construyan sus propios personajes y escenarios a la luz de sus propias experiencias de vida. Para ello, Szuchmacher se sustenta en dos medios que permiten tender puentes a las pequeñas audiencias con sus homólogos del escenario: el teatro de objetos y la inclusión de diferentes infancias en escena.

A) El teatro de objetos: la participación activa de los espectadores

El recurso preferido de Szuchmacher para lograr la participación activa de las niñas y los niños es el teatro de objetos. A través de él, la artista refuerza que es innecesario proporcionar a las pequeñas audiencias reproducciones exactas de espacios, objetos, y suponer que sólo mediante escenografías llamativas, personajes con disfraces o botargas, ellos entienden y disfrutan las puestas en escena. La dramaturga privilegia poéticas visuales y sonoras que generan preguntas en las pequeñas y los pequeños; también su teatro posibilita que su público construya mundos mediante un par de objetos, como lo afirma Laura Guerrero: «[Perla] crea un teatro en el que los objetos cuentan y relatan, son cosas animadas como metáforas o personajes de las historias» (*Mujeres* 179). Así, el efecto que se produce en los espectadores, al finalizar la obra, les permite elaborar sus propias conclusiones al respecto porque la obra no se las ofrece.

Ahora bien, para generar poéticas complejas que interesen a los públicos jóvenes, Perla se sustenta en uno de los elementos más importantes de su estilo, al tiempo que escribe va erigiendo la dirección escénica. Por lo anterior, ella se autodenomina *directurga* o *dramatora* como si se tratara de una fusión en la que desaparece el límite entre la dirección y la dramaturgia: «Mi entrada a la dramaturgia siempre ha sido a través del teatro, de la puesta en escena. No me considero dramaturga, si me tuviera que definir, diría que soy *directurga* o *dramatora*» (Martínez 12).

De acuerdo con lo anterior, las partituras de Szuchmacher no finalizan con las puestas en escena, y más allá de éstas, algo permanece en el espectador debido a que las piezas de Perla permiten a las niñas y los niños que se cuestionen qué sucedería si actuaran como sus homólogos en el escenario o por qué no lo han hecho; el público se lleva consigo preguntas, dudas, como lo señala Carla Rodríguez: «*Malas palabras* no culmina cuando termina la función, algo deja resonando, una pregunta queda flotando en el aire: ¿Y yo quién soy? ¿De dónde vengo?» (76). También permite que las niñas y los niños indaguen sobre su propio comportamiento y cuestionen el de los mayores. Por ello, las obras de la dramaturga carecen de una moraleja explícita en un diálogo o encubierta en un castigo o premio al que se hacen merecedores los personajes en relación con su conducta.

Los protagonistas-objetos de Perla detonan nuevos textos visuales y sonoros, estimulan la creatividad; cada espectador va construyendo su propia obra desde sus dudas, miedos, sueños e intereses, como se muestra en “Malas palabras” que se analiza a continuación en conjunto con el montaje dirigido por la propia Szuchmacher e interpretado por Micaela Gramajo, quien lo subió a su canal de *Youtube* en 2011. La intención es indagar por qué la poetización de los objetos representa la tesitura teatral preferida de Perla para dialogar con las pequeñas audiencias. Cabe aclarar que por única ocasión en esta investigación tomo en cuenta el montaje. En relación con las ocho autoras que analizo, se abordan únicamente sus partituras, puesto que incluir las puestas escenas requeriría un estudio por sí solo.

En “Malas palabras” los objetos enmarcan toda la pieza: desde los personajes hasta las escenografías. El conflicto teatral se detona en el momento en el que Flor niña se entera de que es adoptada, se enoja con sus padres porque siente que le han mentido todo el tiempo. Lo anterior lo sabemos porque Flor grande, una escritora, escribe sus memorias sobre ese instante que cambia su vida para siempre. La obra está construida por metáforas y analogías. Corresponde a las niñas y los niños terminar de configurar con su imaginación a los protagonistas. Cabe aclarar que esta pieza Perla es la que más se ha representado; jamás ha sido una dificultad que las pequeñas audiencias muestren interés en ella porque la dramaturga ofrece los detonantes necesarios para que cada espectador cree sus propios personajes. Además, los objetos también generan sonidos que reafirman la tesitura de cada espacio y el tono de la obra,

como lo apunta la autora en sus acotaciones:

Es imprescindible que en el trabajo de montaje, la actriz improvise con todos los objetos, para encontrar los más adecuados a cada personaje. De la misma manera crearán imágenes que se sugieren en el texto. Los objetos también se utilizarán para producir sonidos y enriquecer las atmosferas. (Szuchmacher 47)

En este sentido, Perla permite que los actores y el director tengan libertad para conformar la escena. La premisa es involucrar al público, puesto que se trata de un monólogo, una forma teatral poco recurrente entre los públicos jóvenes, además la escenografía es efímera. De esta manera, la artista trazó un reto al elegir en una misma pieza un monólogo y el teatro de objetos. Sin embargo, *Malas palabras* –como lo he reiterado– es la obra más conocida de la artista, la cual ha recibido muy buenas críticas por parte de las pequeñas audiencias.

Perla elige objetos que se despojan de su funcionalidad inicial para poetizarse de forma visual y sonora pues «el aspecto sonoro debe ser tan importante como el aspecto visual» (47). Incluso las palabras «otorrinolaringólogo» y «gofrar» son sonoras y pareciera que se van convirtiendo en objetos porque Flor niña inventa juegos con ellas. Asimismo, los cambios de voz, otro elemento sonoro, permite advertir y definir cada personaje en escena. Szuchmacher selecciona una docena de artefactos que tienen como campo semántico la escritura: máquina de escribir, libretas, libros, hojas, engrapadoras, etcétera, puesto que la protagonista es escritora y convoca al público a escuchar una parte de su obra. Comúnmente se dice que escribir un libro es dar a luz a un

hijo. Entonces, los objetos refuerzan el tema de la maternidad desde el comienzo a través de esa metáfora. Asimismo, uno de los personajes principales, la madre de Flor es simbolizada por un pañuelo blanco. A continuación, se realiza un breve recorrido de poetización de objetos, basada en los procesos y procedimientos de la teoría objetual *Los objetos vivos: escenarios de materia indócil* (2018) de Shaday Larios, para advertir de que manera los objetos son fundamentales y no se eligen al azar.

PRINCIPIOS Y PERSONAJES DE LA METAFÍSICA DEL OBJETO COTIDIANO

Personaje: La mamá de Flor (pañuelo blanco)

Principios

1.º La cosa

Pañuelo blanco con adornos dorados: es un objeto central, se comienza a desviar su funcionalidad porque es un pañuelo que pareciera echo bolas, pero está «sentado», igual que Flor niña.



2.º El enigma

El pañuelo es **polisémico**, se vuelve «**desobediente**». Continúa siendo un pañuelo, pero comienza a animarse, va poco a poco dando lugar a una persona.



3.º El presagio

¿Por qué Perla elegiría el pañuelo de entre otros?

Se aprecia suave y blanco, cálido como la simbolización del alma de la madre.

Extiende sus brazos hacia la hija; también suspira y se expande; cuando está nerviosa tiembla.

Los pañuelos son señal de paz, promueven una tregua; también sirven para limpiarse las lágrimas (el alma), «pañó de lágrimas» Algunos hombres llevan el pañuelo fuera de su traje pero cerca del corazón.



PRINCIPIOS Y PERSONAJES DE LA METAFÍSICA DEL OBJETO COTIDIANO

Personaje: La mamá de Flor (pañuelo blanco)

Procesos

1.º Descontextualización

El pañuelo proviene de un contexto como artículo de limpieza personal, pero llega a un contexto diametralmente opuesto en el que se anima y representa a una madre.



Intermedia

Tensión: el pañuelo no se vacía por completo, pero comienza a poetizarse. Si lo vemos sin movimiento, todavía se aprecia el objeto cotidiano.



2.º Ensamblaje:

La madre va fusionándose con otros personajes, como una pinza para cabello que es personaje el Pelos, así como «otros niños», que van configurando una casa en un escritorio. Poco a poco dejamos de ver a la actriz que manipula el pañuelo para advertir que es su madre que se sienta de forma independiente, se apresura y suspira: está completamente animada. El pañuelo se ha poetizado, ha dejado de pertenecer al campo semántico del que venía, incluso si permanece quieto.



B) Inclusión de diferentes infancias

Otro recurso mediante el cual la función didáctica se va desdibujando constituye la inclusión de diferentes niñas y niños provenientes de diversos contextos porque se da voz a los personajes en sus propias realidades; además –como mencioné– resuelven sus problemas solos y se los ve incluso morir como consecuencia de sus decisiones. Se trata de una voz genuina porque se configura con base en las niñas y los niños con los que convivió Perla durante su vida.

Szuchmacher muestra las infancias que habían permanecido tras bambalinas por temor a que las pequeñas audiencias observaran realidades descarnadas. Sin embargo, desde finales del siglo pasado, el teatro para públicos jóvenes ha mostrado interés en visibilizar aquellas representaciones de niñas y niños en condiciones precarias o de violencia porque es la realidad que está a los ojos de las pequeñas y pequeños mexicanos, aquella de la que quieren dialogar.

De esta manera, en las obras de la dramaturga existen personajes que pocas veces salían a escena, aunque la intención de la dramaturga no derivaba en que los espectadores “aprendieran” algo sobre esas infancias. La artista también incluye personajes cuyos padres tienen alguna discapacidad, están ausentes, entre otras condiciones que los afectan. A continuación, se muestran algunas de las infancias a las que Szuchmacher da visibilidad mediante los protagonistas de las obras que –en su mayoría– he revisado en este apartado.

PERSONAJES EN LA DRAMATURGIA PARA PEQUEÑAS INFANCIAS DE PERLA SZUCHMACHER		
Obra	Infancia o juventud a la que se da visibilidad	Personaje
“El rey que no oía pero escuchaba”	Niño con madre con discapacidad auditiva	Martín
“Malas palabras”	Niño adoptado	Flor
	Niño violentado	Benítez
“¡Vieja el último!”	Niña discriminada por tener gustos de niño y vestirse como tal	Frida
“Príncipe y príncipe”	Príncipe adolescente que se enamora de otro hombre	Príncipe
“Sopa Amarga”	Niño que sufre violencia familiar	Pablo
	Niño con trastorno mental	Pablo
“Lotería”	Niños y jóvenes que sufren acoso escolar	Mario
	Niños y jóvenes que realizan acoso escolar	Ángel, Luis
“Un niño perfecto”	Niño adoptado	Konrad

Al respecto de las infancias violentadas, en “Malas palabras”, Benítez es un niño maltratado por sus padres a pesar de que es obediente, callado y no sale a jugar con sus compañeros porque todo el tiempo está castigado. Sus papás lo reprenden hasta por lo que no hace. Tanto Flor niña como su mejor amigo, el Pelos, cuestionan la severidad con la que los padres de Benítez tratan a su hijo, con ello se observa que un niño obediente no es precisamente un niño feliz; también que los mayores cometen errores que merecen ser castigados. En contraste, Flor quien es adoptada tienen unos padres amorosos. Con lo anterior Szuchmacher permite que las pequeñas audiencias contemplen que existen otras posibilidades para conformar una familia.

En “Sopa amarga” se presenta un conflicto similar, la mente de Pablo (un niño de diez años) recurre a un amigo imaginario, debido a que sus padres no le hacen caso porque están inmersos en un desgastado matrimonio, lo cual lo lleva a

enfermarse tanto física como mentalmente. En lugar de escucharlo, la madre lo regaña porque se nota débil y agotado; únicamente lo ayuda cuando comprueba que tiene fiebre.

MADRE: No es momento para jueguitos, si no quieres cenar, está bien, a la cama, pero sin postre.

PADRE: Yo creo que no está jugando. Pablo, hijo, ¿qué te pasa?

MADRE: No le pasa nada, se está haciendo el gracioso. Basta, Pablo, come la sopa y déjate de hacerle al tonto. (Le toca la frente, le sopla suavemente la cara, intenta quitarle la cuchara y no puede.) Voy a llamarle al doctor.

(Szuchmacher 161)

Pablo presencia la atmósfera de agresiones constantes entre sus padres, que al final también lo tocan a él, por lo que construye un amigo imaginario “H”, con quien descarga su frustración:

PABLO: Tonto.

H: ¿Qué me dijiste?

PABLO: Tonto y retonto. (158)

En ambas piezas, Perla no convierte el tema de la violencia en el eje principal. Es uno entre varios conflictos de ambos personajes, de lo contrario, se convertiría en una obra didáctica. De esta manera, se desdibuja la moraleja y pone al centro la participación de las niñas y los niños en la puesta en escena porque provoca que las pequeñas audiencias cuestionen o contemplen problemáticas que les suceden tanto a ellos como a sus homólogos en escena; dificultades que quizá

atraviesan, de las cuales nadie les habla o nadie los escucha: los protagonistas muestran su realidad a los espectadores sin ofrecerles un consejo.

Asimismo, Perla no tienen miedo a mostrar no sólo a las víctimas de la violencia, sino que también lleva a escena a los victimarios; rompe un mito acerca de infancia: las niñas y los niños son seres inocentes incapaces de albergar maldad o cometer actos malvados. En “Lotería”, el acosador escolar Ángel aparece como un tirano, debido a sus agresiones contra Mario orilla a éste a suicidarse. Sin embargo, Perla no presenta el desenlace de Ángel, se sabe que lo corren de la escuela, pero no se lo ve ofreciendo disculpas ni arrepintiéndose. Con ello, Perla propicia que sean los propios espectadores-lectores quienes decidan el final de este personaje, también permite qué elijan cómo debe sentirse después de la muerte de Mario.

En “¡Vieja el último!” se observa la agresión de Mario hacia Frida sólo porque ella se decanta por intereses masculinos, incluso logra que los demás niños tampoco jueguen con ella y la aísla. En este caso, Frida se defiende y logra convencer a Mario de que no tiene nada de malo que ella admire a Batman y no a Barbie. Sin regaños de los adultos, Mario escucha a Frida y finalmente comprende que le gusta jugar con ella.

Perla muestra el paso de la víctima al victimario, en función de la violencia, en “Sopa amarga”, Pablo es un niño violentado mentalmente por sus padres; su mente se enferma, como refugio construye un amigo para tener a alguien con quien desquitar su furia.

LA ESCRITURA EN LIBERTAD DE SUZANNE LEBEAU

El teatro dirigido a pequeñas audiencias de Suzanne Lebeau representa un referente nacional e internacional dirigido a públicos jóvenes. Sus obras se han traducido a 23 idiomas, mismas que se han llevado a escena en diferentes territorios. La autora ha tenido una cercanía con la escena teatral mexicana desde 1997 cuando impartió un taller de dramaturgia, tal cual lo asegura Berta Hiriart en el prólogo que realiza para *El Ogrito* (2003):

Lebeau llegó al mundo escénico mexicano en 1997, invitada a impartir un taller de dramaturgia en el Primer Festival de Teatro para Niños y Jóvenes. Desde el inicio, quienes tuvimos en suerte escuchar sus ideas acerca del teatro y de los niños, supimos que se trataba de una artista que marcaría huella en nosotros. (Lebeau, *El Ogrito*, 9)

Como lo afirma Hiriart, a partir de esa fecha Suzanne ha regresado al país para ofrecer talleres para niñas, niños, jóvenes y adultos, también para presentar sus obras creativas y académicas, además de que aprendió el idioma. La tesis de doctorado –que inició en 2012– se convirtió en el material *Escribir para públicos jóvenes, una conquista de la libertad* (2019) editado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que se presentó durante 2020 en el marco del Festival de Teatro de dicha institución. El libro recoge el trabajo de 40 años guiado principalmente por preguntas que detonan nuevas interrogantes e investigaciones en lugar de respuestas. Ahí muestra los procedimientos y las metodologías en los que se ha sustentado para desplegar sus teorías sobre el teatro dirigido a pequeñas audiencias; la más importante en su dramaturgia ha sido colocar al

centro a las niñas y los niños sin por ello olvidar a los adultos que los llevan a las funciones.

En relación con lo anterior, Lebeau desarrolla el concepto «metáfora fundadora», el cual reconcilia armónicamente tres elementos, en apariencia, imposibles de reunir: lo que las pequeñas audiencias quieren ver en escena (incluidos temas descarnados), los que los adultos toleran que vean las niñas y los niños, lo que la autora quiere escribir respetando su postura sin censurarla al tomar en cuenta a los públicos jóvenes.

Así, en este apartado abordo el concepto metáfora fundadora, imprescindible para la investigación, puesto que sustenta la figura del ave en las partituras de las mexicanas que se analizan en los capítulos siguientes. Ahora bien, uno de los elementos que hacer surgir la metáfora fundadora consiste el desvanecimiento de los contornos entre la realidad y la fantasía; es decir, se aprecia, de acuerdo con la tipología de la LIJ de la académica Laura Guerrero, otra modalidad neosubversiva denominada Neorromanticismo en la que se funden fantasía y realidad. Por último, en esta sección describe otros recursos literarios importantes en las partituras de Lebeau, los cuales poetizan y suavizan escenas descarnadas; procedimientos que han influido el trabajo de las dramaturgas nacionales que se incluyen en este estudio. Entre ellos se encuentran la elipsis temporal, el escamoteo de las escenas mediante los títulos, la construcción de binomios de personajes opuestos. Por lo tanto, reviso cuatro obras de Lebeau para dar luz a las metáforas fundadoras y los recursos textuales de la autora:

- *El ogrito* (2003)
- *El Salvador. El niño, la montaña y el mango* (2003)
- *Cómo vivir con los hombres cuando se es un gigante* (2013)
- *Zapatos de arena* (2016)

Suzanne Lebeau: hacia una dramaturgia sin censura

Suzanne Lebeau nació en 1948 en Montreal, Canadá. Al igual que Perla Szuchmacher, inició su trabajo como actriz, estudió teatro en la década de los setenta al tiempo que cursó mímica y acrobacia con Étienne Decroux en Francia. Posteriormente eligió Polonia para continuar su formación actoral, ahí surgió su interés por el teatro para niñas y niños, puesto que dicho país mostró una atracción genuina por las pequeñas audiencias. De esta manera, a su regreso a Canadá trabajó para el Théâtre du Soleil en dos puestas en escena, en las que coincidió con Gervais Gaudreault; ahí mismo tuvo la oportunidad de convivir con los espectadores más pequeños durante y fuera de las puestas en escenas, lo que la condujo a escribir en 1975, *T-Jean quisiera casarse, pero...*, su primera obra para públicos jóvenes. Ese mismo año, fundó la compañía Le Carrousel⁸ al lado de Gervais, en la que advirtió que las niñas y los niños de entre 3 y 5 años acudían a las funciones, aunque no existían obras creadas específicamente para ellos, a quien en más de una ocasión observó aburridos por momentos. Por lo

⁸ La liga en la que se encuentra la información sobre el trabajo de la compañía es la siguiente: <https://www.lecarrousel.net/es/>

anterior, Lebeau escribió su primera partitura dirigida a esas edades: *Una luna entre dos casas* en 1976.

La metodología de Suzanne ha sido ecléctica desde que estudiaba actuación, se ha sustentado en diversas disciplinas como la filosofía, la pedagogía, la psicología para conocer mejor a las niñas y los niños. Este énfasis en una formación interdisciplinar le ha permitido escuchar con mayor atención a los públicos jóvenes, así como apoyar a los profesores y educadores con quienes también trabaja. Por ejemplo, en *Una luna entre dos casas* Lebeau incluye el “Documento que se acompaña” en el que sugiere «Unas pistas de exploración partiendo de los elementos del texto» (Lebeau, *Una luna*, 81). Se trata de una serie de recomendaciones, dirigidos a maestros y mediadores de lectura sobre ejercicios teatrales en función de la obra de teatro. Asimismo, al inicio Lebeau incluye “Notas sobre la escritura” en las que explica cómo configura a los personajes en relación con la edad cronológica de los espectadores de 3 a 5 años: «Y como la casa es uno de los elementos más importantes de la vida emotiva del niño que tiene de 3 a 5 años, el centro de su universo hemos querido que tenga un lugar de privilegio en este espectáculo» (Lebeau, 56).

La artista ha indagado en diferentes campos con la finalidad de reconocer la diversidad del público al que se dirige, incluso el proveniente de contextos complejos, por ejemplo, infancias en medio de la guerra como Amisi y Yaoundé los niños exsoldados con los que convivió en la República Democrática del Congo, quienes inspiraron *El ruido de los huesos que crujen* (2013); ellos «habían sido niños soldados y de los 12 a 17 y que habían matado, violado, saqueado

incendiado» (Lebeau, *Escribir*, 163). Para algunas personas escuchar testimonios similares resultaría intolerable en partituras teatrales dirigidas a públicos jóvenes. Sin embargo, la artista comprende que son realidades en las que algunas niñas y niños están inmersos. Ella ha considerado urgente visibilizar esos contextos y nombrarlos, infortunadamente no se desvanecen al omitirlos en escena. De esos acercamientos con las infancias también han surgido bosquejos que después se convierten en cuentos en los que la autora escribe con libertad; al elaborarlos no debe considerar el ensamblaje teatral ni a los espectadores. Posteriormente, retoma algunas de estas historias para transformarlas en obras de teatro.

La compañía Le Carrousel sigue vigente desde su fundación, Suzanne la considera un laboratorio de experimentos teatrales, debido a que como ella argumenta, después de cada espectáculo siempre surgen preguntas que derivan en procesos creativos, que a su vez detonan nuevas interrogantes: «Le Carrousel se volvió rápidamente en el laboratorio donde Gervais en la puesta en escena y yo en la escritura, maduramos, cuestionamos, experimentamos la relación de los niños con el teatro» (Lebeau, *Escribir*, 16).

Cabe señalar que a pesar de que ella ha considerado diferentes campos, así como la opinión de las pequeñas audiencias, su dramaturgia ha sido censurada en algunas partes de su país, debido a que incluye temáticas como la guerra y la muerte; además configura representaciones de niñas y niños considerados malvados porque expresan lo que piensan y sienten, incluso los deseos de vengarse o causar daño a otras personas. En relación con lo anterior, durante la presentación del libro *Escribir para públicos jóvenes, una conquista de*

la libertad (2019) en la UNAM, Lebeau habló sobre la crítica a su obra más emblemática, *El Ogrito* (2003):

Tengo que decirles que en Ottawa *El Ogrito* provocó un escándalo. El teatro, el Centro Nacional de las Artes, tuvo que reembolsar los boletos y escribir una carta de disculpa.... Los niños querían absolutamente quedarse en la sala y los adultos no querían, ¡vámonos, nos vamos! [decían].... Otra señal bastante rara es que yo tengo muchas obras publicadas en Montreal; casi todas están publicadas en Francia y muchas obras en México. Yo no tengo ninguna, obra publicada en el Canadá inglés, ¡nin-gu-na! (Cátedra I. Bergman 56:30"-58:07").

Como se aprecia en la cita anterior, en algunos espacios se ha considerado que el teatro de la canadiense es inadecuado para públicos jóvenes; a pesar de que, como mencioné, ella se sustenta en las reflexiones que han surgido en conjunto con las niñas y los niños, las cuales se han detonado durante los periodos prolongados de trabajo que ha mantenido a lo largo de 40 años en instituciones y escuelas de diferentes países: México, Canadá, Francia, Inglaterra, Sudáfrica, entre otros. En este sentido, uno de los elementos fundamentales en la dramaturgia de Suzanne ha sido trasladar a sus obras, las dudas, los miedos, los deseos y las angustias de diferentes infancias. Lebeau ha sido consciente de que la censura proviene de los adultos que no *toleran* que los públicos jóvenes observen representaciones de niñas y niños dialogando sobre temas descarnados como el incesto, protagonistas que mueren en el escenario, pequeños sicarios que

agreden a las personas sin motivo aparente. Sin embargo, se trata de realidades que fuera de escena están a la luz de las infancias.

Asimismo, ha descubierto que los finales felices no les agradan en todos los casos a las pequeñas y los pequeños, incluso no les interesan; también que tienen ideas maliciosas, y están deseosos de hablar de aquellos temas que los adultos consideran prohibidos, pues el silencio les genera más dudas o angustia, como lo advierte la artista:

Los niños están desinformados, pero son curiosos, abiertos a las realidades del exterior que adivinan, sospechan, preocupados por el estado del mundo y de sus habitantes. El silencio que los adultos quisieran imponer a las problemáticas complejas, las cuestiones de ética sin respuestas, es más perturbador que una discusión provocada por un espectáculo, una película, un libro. La palabra libera. (Lebeau, *Escribir*, 126)

En este sentido, la autora ha descubierto el concepto la metáfora fundadora que le permite escribir en libertad sin censuras mientras mantiene el interés, las dudas y las voces de las niñas y los niños en su dramaturgia, así como la *tolerabilidad* de los adultos hacia ciertas temáticas.

La metáfora fundadora

Una de las aportaciones de Suzanne Lebeau a los estudios teatrales es la metáfora fundadora, la cual proviene de la expresión de Bertrand Gervais que se deriva, a su vez, del término «metáfora viva» de Paul Ricoeur.

Las diferentes etapas de escritura llevaron a Lebeau a la autocensura paradójicamente para que no censuraran su trabajo los públicos jóvenes y los espectadores adultos. Durante periodos prolongados la artista se preguntó de qué manera era posible escribir en libertad para las pequeñas audiencias. Al tratar de encontrar una respuesta, se manifestó el término «metáfora» con todo su poder creador en *Tiempo y narración* (2004) de Paul Ricoeur. La canadiense advirtió que dicha figura literaria relaciona elementos, incluso opuestos, ofreciéndoles un nuevo sentido; así la contradicción cobra fuerza.

De esta manera, la dramaturga reflexionó que, en lugar de confrontar su subjetividad con aquello que las niñas y niños le pedían leer y ver, podía sustentarse en la metáfora para enlazar esos polos de forma consonante: «La metáfora, concepto dinámico de reconciliación y creación, se impuso como una apertura posible para la autora que yo era y para el espectador niño» (Lebeau, *Escribir*, 65).

A partir de la metáfora, Lebeau dedujo tres condiciones esenciales para reunir los puntos de vista del autor y el de los espectadores, así como la manera de representar la realidad en el espectáculo:

1. *Derecho del espectáculo* de sustraerse del puro divertimento o de lo didáctico (66). Al respecto, se enmarca aquello que las infancias quieren ver en escena; protagonistas más parecidos a sus homólogos de la vida real.

2. *Derecho del autor* de expresar su propia subjetividad en un punto de vista sobre el mundo discutible y parcial (66). La autora escribe en libertad sin censurarse.
3. *Derecho del espectador* de que le guste, de que no le guste, de criticar, de entender, de estar asombrado, sorprendido, conmocionado (66). Se mantiene la tolerabilidad, en especial, del lector-espectador adulto, puesto que Lebeau también pensaba en él al momento de la confección de sus obras.

Al cumplirse las tres condiciones, Suzanne descubrió que no se trataba únicamente de una metáfora, por lo que agregó el término «fundadora» para destacar la cualidad conciliadora del término que le permitiría escribir en libertad: «Añadí el calificativo fundadora para nombrar el poder reconciliador de la metáfora» (65). Es decir, al momento de consumarse las tres condiciones indispensables en el acontecimiento teatral para públicos jóvenes al unísono, adviene el concepto:

La metáfora fundadora... tenía un poder no menos real de estructuración, reconciliando no solamente los puntos de vista (de los niños y de los adultos) sino la forma y el contenido indisociable en el esfuerzo de mostrar lo real, de compartir un punto de vista acerca del mundo sin erigirlo en realidad. (Lebeau, *Escribir*, 94)

Para ilustrar el concepto, en la Figura 1 se muestran, en la primera línea, los elementos en apariencia irreconciliables que logran reunirse en función de los derechos del autor, el espectador y el espectáculo, mismos que al cumplirse apuntalan la metáfora fundadora:

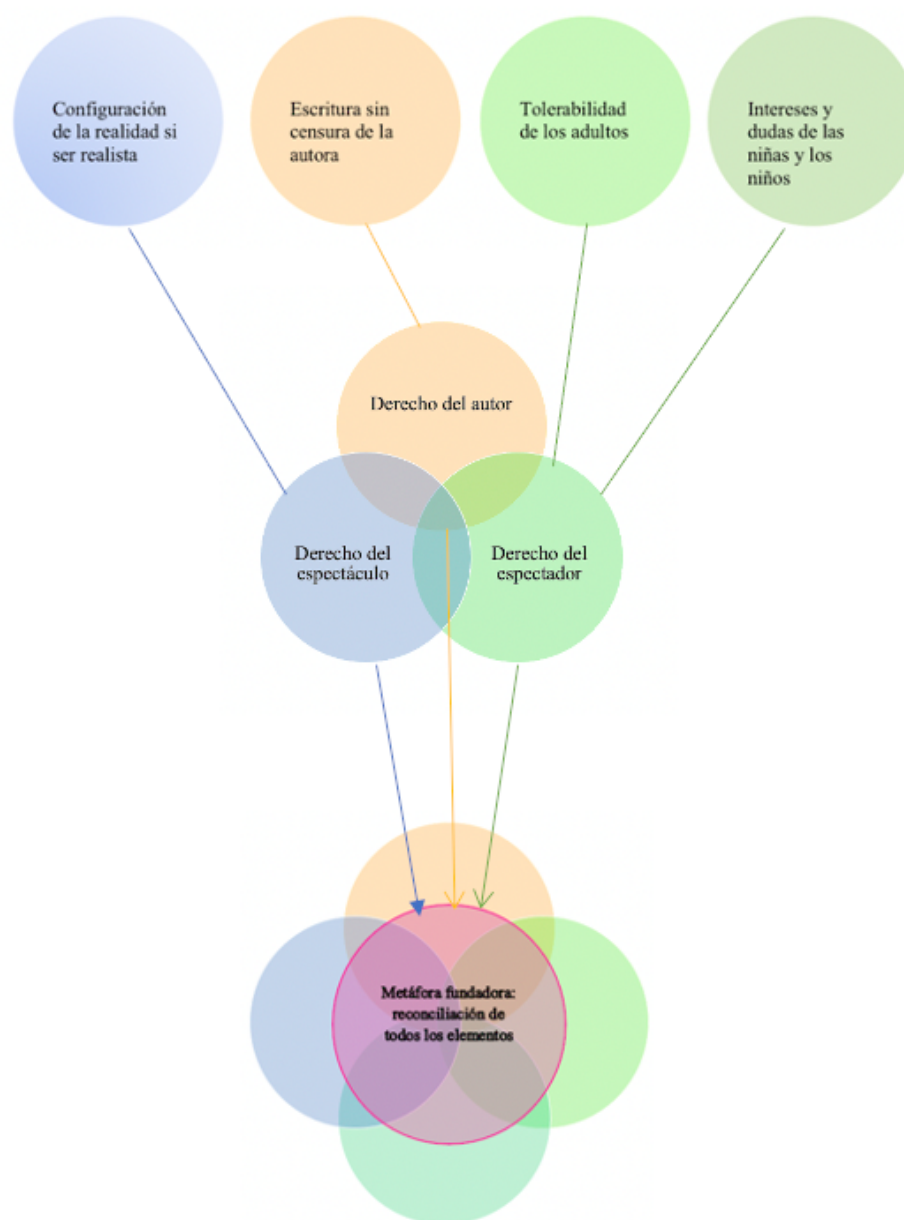


Figura 1. El advenimiento de la metáfora fundadora.

Al respecto de la imagen, Lebeau incorpora en el teatro dirigido a públicos jóvenes la metáfora fundadora para abordar temáticas complejas como la muerte de los protagonistas, el abuso físico, psicológico, sexual entre otras. Para ello, por lo general, erige protagonistas capaces de hacer surgir una metáfora lo suficientemente poderosa para convertirse en fundadora mediante personajes de la tradición literaria infantil: reúne la fantasía de los cuentos clásicos y algunos aspectos descarnados de la realidad contemporánea. Así la metáfora fundadora se ilumina con tintes *neorrománticos*; es decir refiere al Neorromanticismo, aquella modalidad neosubversiva de la LIJ en la que se consolida una interrelación de la realidad con la fantasía, de acuerdo con la tipología que Laura Guerrero realiza sobre la LIJ:

Hablamos de una tendencia posmoderna que favorece la fantasía en la que se confunden los límites entre lo real y lo imaginario, hay una interrelación o mezcla, se difuminan los contornos y no existen una distinción clara, los hilos de ambas esferas se entretajan y, al quedar en la duda, entramos en el dominio de lo fantástico, aunque la mayoría de las veces aceptamos con naturalidad todo lo sorprendente y natural. (*Posmodernidad*, 90)

De esta manera surge el personaje icónico de la metáfora fundadora, el ogro, protagonista de *El ogro* (2003) mitad niño, mitad ser fantástico, que no escapa a su naturaleza malvada, pero desea acabar con ella. La figura del ogro mantiene tranquila la tolerabilidad de los lectores-espectadores adultos al tratarse de una relectura de un personaje de los cuentos de hadas, pues no es un niño en su totalidad; los actos de maldad del protagonista se pueden leer como parte de

los instintos del ogro: su monstruosidad se inserta dentro la fantasía. En paralelo la figura del ogro conforta a las pequeñas audiencias y a la autora, puesto que como a los humanos lo invaden sentimientos negativos, y como bien lo sabe la dramaturga, la maldad está presente en las niñas y los niños reales, no sólo en los seres fantásticos.

En la obra, el protagonista es hijo del ogro Simón y una humana que pierde a seis hijas antes de embarazarse del Ogrito, debido a que su esposo no logra contener su instinto y se las come cuando cada una cumple dos años. Un monstruo al que Lebeau no retrata como un asesino cruel como podría interpretarse, pues el padre del Ogrito nunca recuerda lo que sucede cuando su instinto *ogresco* lo conduce a matar. A él mismo le causa dolor descubrir que los fallecimientos de sus hijas no son accidentales. Al percatarse de que su naturaleza lo lleva a devorar a las pequeñas, se aleja de su familia para siempre con la finalidad de no generar daño al Ogrito, quien apenas es un bebé.

Por lo anterior, la madre educa al pequeño Simón como si fuera únicamente humano; durante seis años evita que tenga contacto con otros niños, le ofrece comida vegetariana para que no tome el gusto por la carne, y aleja de él los frutos y los objetos rojos para prevenir la fascinación por la sangre con la que nacen los ogros. A esa edad va por primera vez a la escuela, en su faceta como Simón es un niño dulce y amoroso, que se siente feliz con sus compañeros, en especial con Pamela. Sin embargo, cuando a un alumno le sale sangre por la nariz, el Ogrito cambia y desconcierta a todos, pues conoce el olor del fluido. La maestra anuncia a la madre de Simón los cambios abruptos en el temperamento del estudiante y

advierte el peligro que corren quienes están cerca de él. En ese momento se desata el conflicto porque la madre confiesa a su hijo que es mitad ogro, aunque existe una posibilidad de dejar de serlo: vencer tres pruebas. Para ello, el Ogrito debe luchar contra él mismo, todo depende de él; el conflicto se resuelve cuando, en apariencia, vence los retos. En este sentido, Lebeau –haciendo cumplir el derecho de espectador– deja que el público y los lectores, en función de su tolerabilidad, decida si el Ogrito hace trampa o realmente supera los retos.

La primera prueba consiste en mantenerse encerrado durante un día con un gallo blanco sin comérselo. Simón lo logra, pero inmediatamente después de que suena la última campanada que anuncia el triunfo del Ogrito, él mata al ave para que su madre la cocine:

OGRITO: He pasado la prueba porque el gallo cantó y he pensado en ti, que te has privado de la deliciosa carne de esta ave durante años.

MADRE DEL OGRITO: Ésa es una trampa que te condena.

OGRITO: Te equivocas, mamá. No es trampa, sino la vida cotidiana. Todos los días los gallos comen lombrices, los hombres gallos y es así como lo niños crecen. (Lebeau, *El Ogrito*, 46)

En la cita anterior se advierte que matar no es terreno exclusivo de los ogros, también que los gallos comen a otros seres vivos, y los humanos habitualmente se alimentan de aves. El Ogrito mata al gallo enseguida de que acaba la prueba, sin devorarlo ni llenarse la boca con sangre, lo asesina tal cual lo hacen los hombres. El enunciado «así es como los niños crecen» refiere a que forma parte de la realidad de las niñas y los niños, y nadie se asusta, ¿por qué

tratándose de un ogro debería ser lo contrario? Incluso él logra controlar sus instintos sin la presencia de la madre; por el contrario, cuando se dirige a casa, lleva para ella el ave muerta.

Simón es un híbrido mitad real, mitad fantasía, que cumple en apariencia las tres pruebas. Sin embargo, Lebeau genera dudas respecto al triunfo de los retos. Una de las posibles respuestas se deriva de los ejercicios de lectura que la autora realizó con niñas y niños de diferentes edades en relación con el texto. Suzanne señala que algunos participantes se sentían defraudados cuando se enteraban de que el ogro vencía las tres pruebas, de cierta manera preferían la muerte del ogro o que perdiera un reto, puesto que no se trataba de un cuento de hadas:

Leí la escena donde el Ogrito pasa la tercera prueba y los alumnos me vieron como si yo los hubiera traicionado: “Es un cuento de hadas tu asunto”. Para ellos no había ningún *deux ex machina* posible: el Ogrito es y será siempre el hijo del ogro. (Lebeau, *Escribir*, 152)

De acuerdo con lo que la escritora expresa en sus libros, ella se encuentra más cercana a la postura de las niñas y los niños; así que para no traicionarse ni decepcionar a las pequeñas audiencias, al igual que Simón, hace pequeñas trampas, como sucede en la tercera prueba en la que Simón debe estar encerrado durante un mes con Pamela sin comérsela. El Ogrito no la devora, para resistir, a manera de juego, él y Pamela hacen deditos de cera de velas para contener el instinto de Simón. Cuando al fin libera a Pamela y él regresa a su casa, la madre está feliz porque la niña está viva y su hijo dejará de ser ogro. Sin embargo, el

protagonista menciona que le arrancó un dedo a Pamela y lo muerde, con lo que Suzanne lanza una línea de fuga en la que deja total libertad a los lectores-espectadores, en función de su tolerabilidad, para determinar si el instinto ogresco desaparece finalmente de Simón:

OGRITO: Al dedo del pie de Pamela, al verdadero dedo, lo mastiqué, pero no me lo tragué. Lo guardo aquí, en el bolsillo, con una gotita de sangre seca que no quiere salir. (Lebeau, *El Ogrito*, 58)

La libertad es una premisa en la obra de la autora, que de igual forma se traslada a la mayoría de sus textos: se advierte un deseo de liberarse por parte de los protagonistas, como en el *Ogrito*. En *Zapatos de arena* (2016), dos hermanos Leo y Elisa se encuentran encerrados en una recámara a merced de un reloj de arena que al transcurrir las horas señala qué acción **deben** realizar los pequeños: «**ELISA:** ¡Uno! ¡Un reloj de arena ha pasado! Es la hora de la mandarina y sus vitaminas» (Lebeau, *Zapatos*, 10).

Al igual que *El Ogrito*, *Zapatos de arena* contiene tintes neorrománticos en los que la interrelación entre la realidad y la fantasía sostiene la obra, y como lo afirma Laura Guerrero se vuelve parte de la normalidad. Los hermanos son prisioneros en su propia recámara; el Hombre del saco representa el celador que los vigila desde afuera, aunque no lo conocen.

El conflicto en aquel lugar con tesitura onírica se suscita cuando los pares de zapatos de los hermanos deciden salir solos, se escapan por la ventana; los protagonistas deben elegir entre traerlos de regreso, arriesgándose a que el Hombre del saco los atrape, o perderse la oportunidad de recuperarlos y conocer

el mundo de afuera. La metáfora fundadora adviene en la figura de los zapatos que escapan, puesto que la línea de fuga se traza ahí; los adultos pueden culpar a los zapatos de la desobediencia de los niños, sin embargo, el calzado pareciera encarnar el inconsciente de Lisa y Leo que los lleva a cruzar los límites y preguntarse cómo será la vida detrás de esas cuatro paredes. Además, rememora al cuento clásico *La Cenicienta* (1967) de Charles Perrault, en el que las zapatillas son las responsables de la suerte de la protagonista y, con su pérdida, se desatan las aventuras. Suzanne libera a sus personajes mientras ella se permite escribir en libertad mediante esta metáfora fundadora, debido a que sus personajes escapan de sus propios miedos, en ellos surge la decisión de ir tras los zapatos.

Leo y Lisa disfrutan el aire, el agua, el sol, sienten la arena, se olvidan de las indicaciones que deben seguir. Lo más importante es que los niños confrontan al *Gran libro del afuera* que guía sus destinos mediante conceptos y recomendaciones sobre cómo vivir. Sin embargo, ambos advierten que no todo lo que dice el texto es verídico: los ríos no son mortales. De esta manera, al notar las fallas del material que ha regido sus vidas, cuestionan la existencia del Hombre del saco: nunca lo han visto, por tanto, nunca les ha hecho nada.

Así mediante esta metáfora, se muestra cómo los hermanos, al igual que sus homólogos de la vida real, sospechan del mundo que les han contado, ese gran libro pareciera la voz de los adultos con indicaciones y definiciones precisas, sin embargo, cuestionables en todo momento. Cuando las pequeñas y los pequeños se enfrentan a la realidad, descubren el peligro, pero también la libertad. A veces las narrativas que ofrecen los adultos, para obturar cuestionamientos o

información que solicitan las niñas y los niños, son más terribles en comparación con la vida misma, como se advierte en el diálogo de la Elisa:

ELISA: Afuera están
los microbios y las epidemias...
El lobo que espía ...
La noche en el bosque ...
¡Tengo miedo! (Lebeau, *Zapatos*, 11)

En cambio, cuando las niñas y los niños resuelven sus dudas, la angustia disminuye. Los adultos son los que no toleran observarlos preguntar, informarse sobre temáticas complejas por temor a que perturben sus pensamientos y decisiones. Por ello, algunos mayores insisten en propagar el miedo para detener la curiosidad de las pequeñas y pequeños.

Ahora bien, para mantener la tolerabilidad de los adultos en la obra, los hermanos vuelven a casa y se reúnen. Sin embargo, a su regreso dudan de la existencia del Hombre del saco y de la veracidad del *Gran libro del afuera*. El reloj de arena se quiebra, el texto tiene páginas rotas y otras ausentes. Con lo anterior, Lebeau deja abierta la puerta de la jaula de los zapatos y la imaginación de las pequeñas audiencias y los lectores para que sean ellos quienes decidan si los hermanos saldrán frecuentemente o huirán ahora que cuestionan la existencia de su miedo más grande: «**ELISA:** ¿Y si el Hombre del saco no existiera?» (35).

En *Cómo vivir con los hombres cuando se es un gigante*, Lebeau también sostiene la metáfora fundadora mediante un personaje de los cuentos clásicos: un gigante, que en esta fábula se llama Troller. El protagonista, al igual que el Ogrito,

se siente feliz rodeado de humanos cuando llega a una ciudad gris con enormes rascacielos. Las personas le temen, creen que es un monstruo, aunque paradójicamente él tiene la intención de ayudarlos a trasladar objetos, transportarlos más rápido que sus automóviles. Al sentir el rechazo de los hombres, el gigante se refugia en la buhardilla de Alfredo, una diminuta rata amargada que se encuentra enferma. Alfredo, a diferencia de Troller, odia a los humanos, pero reconoce que a lo largo de los años los humanos y los roedores han aprendido a convivir en un mismo espacio.

El conflicto se despliega cuando la salud de Alfredo se deteriora debido a la humedad y el frío de su hogar. Troller considera que el remedio se encuentra en dar calor a la casa, entonces decide bajar el sol para que su amigo mejore lo más pronto posible. La decisión deriva en una catástrofe, la ciudad comienza a arder y sus habitantes se angustian, por si fuera poco, Alfredo pierde la vista al tener tan cerca al sol. Troller no comprende por qué en las noticias se quejan de él, pues considera que tanto la humanidad como Alfredo estarían mejor teniendo la luz y el calor del sol cerca.

La figura del gigante rememora los cuentos de hadas en una relectura, puesto que no representa un ser malvado, incluso está más cercano al *Gigante egoísta* (1999) de Oscar Wilde. El contraste entre ambos personajes es que el gigante de Wilde construye un muro para que los niños no jueguen en su hermoso jardín. Por el contrario, Troller quiere acercarse y ayudar a los humanos, pero ellos colocan una barrera de apatía y rechazo en su ruidosa ciudad, lo ahuyentan con la finalidad de que se marche. Cuando el gigante de Wilde reconoce que la ausencia

de los niños se lleva la primavera, se da cuenta de que ha sido un egoísta; permite que los pequeños jueguen libremente en su hermoso jardín. El gigante de Lebeau lleva la primavera eterna a través del sol a la ciudad, aunque por desconocimiento provoca desgracias. Al comprenderlo decide irse a vivir solo para no causar problemas, se va desilusionado de la humanidad.

A través de la metáfora fundadora del gigante se aprecia cómo Lebeau mediante la escucha de diferentes infancias se ha cerciorado de que la voluntad y las buenas intenciones de las niñas y los niños no son suficientes para pertenecer a todas las realidades. Lebeau es esperanzadora pero no se permite mentir a las pequeñas audiencias ni a ella misma.

TROLLER: Yo sé que encontraré la Patagonia,

El lugar donde la felicidad se recobra.

Yo estoy ofuscado en este lugar

Donde todo es pequeño y nada a mi par. (Lebeau, *Hombres*, 54)

Troller reconoce que es imposible convivir con los humanos. A pesar de ello, no toma venganza, tampoco se rinde; tiene la ilusión de llegar a un lugar en donde tenga cabida, algo parecido a la Patagonia, «el país de los pies grandes». Nunca vemos llegar al gigante a ese espacio que él reconoce como mítico. Pero sí lleva consigo grandes esperanzas que lo encaminan a seguir un nuevo destino y lo disuaden de pertenecer a un lugar en donde claramente lo repelen. De esta manera, adviene la metáfora fundadora: se mantiene la tolerabilidad de los adultos mediante la fantasía, mientras que los públicos jóvenes advierten que el rechazo y la renuncia a algunos sueños es parte de la vida, así como la esperanza.

Al igual que Troller, el protagonista de *El Salvador* (2003) es la representación de un niño quien descubre mundos divididos a los que no todos pueden acceder. Él nace en medio de la montaña en Perú con carencias extremas en todos los aspectos, sus padres apenas tienen dinero para dar de comer a sus ocho hijos, por lo que algunos niños tienen trabajar en lugar de ir a la escuela. Su madre lava y plancha ropa ajena de personas con una posición económica más desahogada. Salvador evidencia que existen formas diferentes y más cómodas para vivir como la de Blanca Albacarra, la dueña de la casa en donde su mamá limpia la ropa: «SALVADOR: comprendí que no éramos ricos» (Lebeau, *El Salvador*, 81). A pesar de que él percibe que su familia es pobre, Salvador es feliz con sus hermanos y sus padres, pero un día su vida se modifica drásticamente, el niño tiene que enfrentar un dolor profundo para el cual no posee ninguna respuesta: la muerte de su papá.

La pérdida despliega el conflicto en esta pieza, en el que la metáfora fundadora adviene en la figura del protagonista, puesto que como su nombre lo indica es el salvador de la familia. Representa la esperanza de cumplir un sueño a pesar de las dificultades, con ello los derechos de los espectadores (infantiles y adultos), de la autora y del espectáculo se cumplen armónicamente a pesar de que se aborda la muerte en una obra dirigida a pequeñas audiencias. Esta metáfora fundadora no se erige en la fantasía propiamente, aunque se sustenta en casualidades poco probables, casi fantásticas, la más grande es que Blanca Albacarra otorga una beca al niño para que estudie y sea escritor, pareciera una auténtica hada madrina de los cuentos que llega en el momento exacto:

MADRE: Mañana partes para la ciudad, a un colegio donde se te enseñará todo lo necesario para ser escritor. Enrique ha encontrado el mejor colegio y él me ha dicho que allí serás feliz.

SALVADOR: Quiero quedarme aquí, contigo. Con mis hermanos...

MADRE: Blanca Albacarra va a pagar tus estudios ... Le deberás gratitud eterna... (Lebeau, *El Salvador*, 110)

Ahora bien, Salvador debe atravesar por un duelo complejo que al principio no acepta. La muerte de uno de los padres, o ambos, es un miedo recurrente en las niñas y los niños, y para quienes pasan por una situación así habitan diferentes etapas confusas puesto que las pequeñas y los pequeños siempre guardan la esperanza de que sus familiares regresen. De esta manera, aunque el dolor azota a Salvador en medio de la pobreza, la tolerabilidad de los adultos espectadores permanece tranquila, debido a que el niño deja la carencia de la montaña gracias a que es un poeta y hace cartas de amor para aquellos enamorados desafortunados que quieren ser correspondidos.

Los recursos textuales en la dramaturgia de Suzanne Lebeau

La interrelación de la fantasía y la realidad constituye el elemento recurrente en la metáfora fundadora, aunque Lebeau despliega otros recursos literarios en sus textos que los vuelven más tolerables para los adultos, y erigen la realidad de manera no realista cuando se abordan escenas crudas, como se muestra a continuación.

El escamoteo de las escenas mediante los títulos

Las partituras de Suzanne adelantan al lector un poco sobre lo que se avecina. La autora lo hace conscientemente para cubrir de cierta manera algunas escenas dolorosas, para prevenir a los pequeños lectores y mantener la tolerabilidad de los adultos. En *El Ogrito*, al iniciar la tercera prueba, la incertidumbre crece puesto que ya no se trata de estar unas horas o un día con animales, sino que el Ogrito debe permanecer un mes con una niña, el platillo favorito de los ogros. Sin embargo, Lebeau anuncia antes del tercer reto que el Ogrito triunfa en éste, es decir no se come a Pamela: «Escena 12. Donde el Ogrito emprende y pasa la tercera prueba» (Lebeau, *El Ogrito*, 54). Los lectores pueden mantenerse tranquilos porque saben que el Ogrito salió avante y al igual que él no tienen nada que temer.

Las elipsis temporales

Lebeau da saltos en el tiempo cuando se acercan momentos complejos para los protagonistas. En *El Salvador*, en lugar de anunciar la muerte del padre de Salvador, deja pasar el tiempo y sólo mediante un sombrero se sabe que el hombre jamás volverá, como se hace en un análisis a su obra:

Lebeau trabaja aquí con técnicas que ya ha presentado en otras obras, pero perfila nuevos procedimientos interesantes. Uno de ellos, sin duda, el escamoteo informativo y la elipsis temporal. Cuando la fábula se aproxima a situaciones dolorosas –la muerte del padre desaparecido tras una noche de

reunión político– Lebeau busca un modo poético de presentar esa muerte.
(Lebeau, *Escribir*, 135-136)

Al paso del tiempo, el sombrero simboliza la muerte del papá sin la necesidad de decirlo textualmente o de que le ofrezcan explicaciones sin sentido al protagonista: el niño se resigna poco a poco mediante ese objeto tan importante para su padre.

Los personajes polarizados

Lebeau despliega binomios de personajes que en su oposición atemperan las cualidades más divergentes entre ambos, contradicción que no se sustenta únicamente en lo moral: bueno-malo. En *El Ogrito*, Pamela es una niña dulce y pequeña que se convierte en la mejor amiga de Simón. Ella nunca desconfía de su amigo enorme y fuerte, incluso cuando intenta secuestrarla para cumplir la tercera prueba, ella lo acompaña por su propia voluntad y juega con él durante el encierro. En *Zapatos de arena*, Leo y Elisa también son diferentes: él es más atrevido y pequeño; Elisa es alta y tiene miedo de todo. Leo jamás se pregunta por el Hombre del costal ni por las acciones que demandan las horas del reloj de arena. El gigante Troller, de *Cómo vivir con los hombres cuando se es un gigante*, es enorme, alegre y quisiera ser amigo de los humanos; en comparación, Alfredo está amargado y odia a los humanos además de que es un pequeño roedor. En *El Salvador* Blanca Albacarra y Benedicta, la madre del protagonista, tienen vidas opuestas, sin embargo, se teje una amistad entrañable entre ellas, y esto permite que Salvador llegue a ser el escritor que cuenta su vida en esta pieza. En cierto

sentido Lebeau destaca el poder de la diferencia para engendrar amistades o lazos cercanos.

El ocultamiento de personajes medulares

En las cuatro obras, los personajes secundarios cercanos a los protagonistas permanecen tras bambalinas. Lebeau deja que los lectores y las pequeñas audiencias configuren esos personajes en función de la fábula, así como de sus propios miedos, angustias y experiencias de vida: el derecho de espectador detona la construcción de los personajes al tiempo que la autora los bosqueja en total libertad, pero jamás los invita al escenario.

En *Zapatos de arena* el Hombre del saco no aparece, aunque el miedo que los protagonistas le tienen es palpable, lo cual permite definir no sólo a ese Hombre del saco sino al miedo más grande de cada espectador-lector. Al regresar a casa, Elisa se aterra cuando se da cuenta, de que durante el trayecto ella y su hermano han dejado rastros de su escape: «**ELISA:** ¡El Hombre del saco sabe que salimos! Ha visto los zapatos» (Lebeau, *Zapatos*, 34).

En *El Ogrito*, Pamela es la compañera favorita de Simón y con quien vence la prueba decisiva para dar fin a su ogritud. Sin embargo, Lebeau la mantiene fuera de escena, las pequeñas audiencias la conocen sólo en función a lo que Simón cuenta de ella. La niña le da el gallo blanco al Ogrito para que realice el primer reto; también está de acuerdo en irse con él por más de un mes. Desde la voz del Ogrito se aprecia una amistad genuina entre los dos: «**OGRITO:** Quiero jugar a la pelota con los otros niños, compartir mi almuerzo con Pamela que no

conoce ni brócolis, ni calabazas y que me ofrece pedazos de pollo» (Lebeau, *El Ogrito*, 42). Asimismo, el padre del protagonista está ausente, sólo al final mediante una carta se sabe que se fue para no comerse a su hijo. La artista traza una línea de fuga para que los públicos jóvenes y los lectores dibujen al gran ogro que se comió a cinco hijas sin recordar cómo fue: probablemente un monstruo enorme o quizá un ogro dulce como Simón.

De igual forma, otra figura paterna fuera de escena es el padre del Salvador, cuya ausencia modifica el destino del protagonista. El niño habla con frecuencia de su papá, pues lo admira y quiere. Al igual que en los casos anteriores, lo que se sabe del personaje ausente se conoce por medio del afecto que siente su hijo por él; corresponde otra vez a los lectores y pequeñas audiencias construir al papá en función de su propia experiencia, sus afectos y la fábula. En *Cómo vivir con los hombres cuando se es un gigante*, la interacción se presenta entre Alfredo y Troller, la humanidad permanece oculta, cuyo encuentro el primero repela y el otro anhela. Los protagonistas leen los titulares de los diarios en los que se habla negativamente del gigante, pero jamás se muestra algún encuentro personal entre la gente y el gigante. Toca a los lectores y las pequeñas audiencias configurar a aquellos seres humanos que son capaces de herir sin motivo alguno a un gigante que los quiere ayudar, y de ganarse el odio de un pequeño roedor vagabundo.

La brillantez de la comida

Otro elemento recurrente en la obra Lebeau es la presencia de alimentos, olores, colores de forma poética, lo que atempera escenas descarnadas, así como algunas características monstruosas de los protagonistas. La viveza de las comidas enmarca armónicamente la interrelación de realidad y la fantasía sin que la balanza se incline hacia ninguna. En *El Ogrito* las escenas se poetizan mediante la descripción de alimentos naturales:

MADRE DEL OGRITO: A mi pequeño Ogrito

Lo alimenté con leche,

Lo atiborré de zanahorias y de nabos,

De moras salvajes

De jalea de rosas. (Lebeau, *El Ogrito*, 22)

Asimismo, cuando la mujer trata de ocultar el color rojo de su hijo describe aquellos alimentos peligrosos que son rojos y que podrían despertar el instinto del Ogrito por la sangre:

MADRE DEL OGRITO: He desterrado del jardín las fresas,

las frambuesas y los jitomates que crecen como

hierbas, y hasta las sandías que, bajo su gruesa piel

de primavera, esconden ese rojo resplandeciente. (29)

En *Zapatos de arena*, las mandarinas representan un hilo conductor del viaje de los hermanos. También el objeto que los guía para regresar a casa, pues encontrar la fruta es la primera indicación que deben seguir cuando se escapan,

Elisa lleva una cuando, pero la pierde; posteriormente su hermano encuentra por lo que intuye que ella está cerca:

LEO: (*La toma entre ambas manos [una mandarina] y la huele con deleite, come un gajo.*)

Una mandarina creció en mi camino.

Qué aroma qué sabor de gajito

tan pequeño.

¡Oh! ¡Qué rico!

Exquisito, diría Elisa. (Lebeau, *Zapatos*, 25)

En *Cómo convivir con los hombres cuando se es un gigante*, la comida genera un vínculo entre un gigante y un roedor. A pesar de la humedad de la buhardilla de Alfredo, Troller encuentra comida que lo hace feliz, aunque se trate de desperdicios que su amigo rescata de los basureros: «**TROLLER:** Todavía seco el queso tiene sabor. Un pedazo de pan... hojas de coliflor ... Mermelada de fresa... llena de confetis y en la tetera... ¡viejos espaguetis!» (Lebeau, *Hombres*, 29-30). A pesar de que la comida es el desecho de los banquetes de la humanidad, Alfredo comparte con gusto y cariño sus alimentos con Troller, con lo que se aviva la amistad entre dos seres tan dispares.

En *El Salvador* el calor y el amor de la madre se muestra mediante la comida, desde el principio cuando Salvador relata de qué manera su mamá hacía magia para dar de comer a los ocho hijos: «Ella dosificaba las hierbas silvestres con tanto talento, que la sopa cotidiana nos parecía una sopa nueva cada día. A veces cuando Clara estaba más pálida que de costumbre, le agregaba huevo y

entonces la comida se convertía en un festín» (Lebeau, *El Salvador*, 73). El protagonista pide como regalo de Navidad naranjas porque sabe que es posible que sí se lo den. Por último, el subtítulo del texto es *El niño, la montaña y el mango*, debido a que un sueño en común con su madre es comer mangos del árbol que siembran juntos, un suceso que los llena a ambos de esperanza:

«**MADRE:** Comeremos mangos de nuestro árbol, Salvador, basta con creer» (112).

La presencia de las aves

La figura del pájaro es fundamental para esta investigación pues está presente en las obras de las dramaturgas mexicanas. En Lebeau se aprecian las aves o se hace alusión a ellas mediante jaulas, a pesar de que la metáfora fundadora no se erige en función de las aves. En *El ogrito*, el gallo blanco que ofrece Pamela es importante y parte de una prueba. Debe ser blanco, o el reto no funciona, pues se trata de un ser vulnerable frente a un ogro. En *Zapatos de arena*, los zapatos parecieran aves que se liberan de esas jaulas en los que se hallan. Literalmente vuelan y se van a recorrer el mundo de afuera «*No atrapa a tiempo los zapatos que se ponen a volar por todos lados como pájaros que al fin recobran la libertad*» (Lebeau, *Zapatos*, 8). En *El Salvador*, el protagonista relaciona la voz de su padre con el canto del pájaro azul que el hombre imitaba cada vez que llegaba a casa:

«**SALVADOR:** Los días pasaban. Yo estiraba mis oídos para ser el primero en escuchar el canto del pájaro azul, más puro que el de un canario. Mi padre tenía la costumbre de anunciar su regreso imitando el canto de ese pájaro de la montaña» (Lebeau, *El Salvador*, 88). De esta manera, también la figura del pájaro se enlaza

con el trabajo de las dramaturgas en el siguiente capítulo, colocando a las aves como metáfora fundadora como se verá en los capítulos siguientes.

II. POÉTICAS INTOLERABLES: BERTA HIRIART, MÓNICA HOTH, MICAELA GRAMAJO, AMARANTA LEYVA Y VALENTINA SIERRA

Estoy cada día más convencida de la necesidad y del interés del TEATRO PARA con la siguiente definición: La búsqueda constante de un equilibrio entre los impulsos de un artista y los de puntos de vista de los niños.

Suzanne Lebeau

HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DE LO INTOLERABLE

La dramaturgia de Perla Szuchmacher y de Suzanne Lebeau influyó el trabajo de dos mexicanas quienes, desde finales del siglo XX, se han convertido en referentes y pilares en el teatro dirigido a públicos jóvenes: Berta Hiriart y Maribel Carrasco. El trabajo de ambas, a su vez, ha influido la labor de dramaturgas imprescindibles en la escena teatral nacional como Mónica Hoth, Amaranta Leyva, Micaela Gramajo, Valentina Sierra, entre otras.

En este capítulo abordo la dramaturgia de las artistas que parte de lo «intolerable», en función del efecto que produce en los adultos que las niñas y los niños contemplan y lean obras en las que se advierten representaciones de diferentes infancias, incluidas aquellas vulneradas en sus derechos. En primer

lugar, indago las razones por las cuales recurrentemente surgen las mismas preguntas al referirse a algunos aspectos de las creaciones de las seis dramaturgas⁹ mencionadas: ¿es un teatro adecuado para niñas y niños?, ¿por qué es necesario desplegar escenas y temas que quizá las pequeñas y los pequeños no comprenden? Para ello, la investigación se sustenta en “La imagen intolerable” de *El espectador emancipado* (2013) escrito por Jaques Rancière. Retomo los conceptos «efecto indecible»¹⁰ y «dispositivo de visibilidad», con el objetivo de apuntalar una construcción de lo intolerable en el teatro dirigido a públicos jóvenes. En función de lo anterior, indago cuatro dispositivos de visibilidad presentes en la dramaturgia para pequeñas audiencias: el mundo onírico, las aves, los personajes fantásticos en la vigilia y los ensamblajes de objetos que penden.

La constelación teórica sobre el mundo onírico mantiene un diálogo entre los conceptos de Rancière y los términos sobre la estructura de los sueños de Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* (1900); también con el término «juego de sueño» de Jean Pierre Sarrazac, quien fusiona la vigilia y el mundo onírico, en *Juego de sueño y otros rodeos* (2011), que a su vez se sustenta en la obra de teatro *Ensueño* (1964) de August Strindberg.

⁹ Para evitar repeticiones de nombres, para esta investigación, las reuniré como «las cinco dramaturgas» o «las dramaturgas»: Berta Hiriart, Mónica Hoth, Amaranta Leyva, Micaela Gramajo y Valentina Sierra. No incluyo a Maribel Carrasco porque a ella la abordaré en el siguiente capítulo.

¹⁰ Para presentar los conceptos los entrecomillaré, posteriormente estarán en blancas y sin comillas.

En relación con la representación de las aves, me baso en *Aves, simbolismo y folklor* (2019), de la etnozoóloga especialista en ornitología María de Lourdes Navarajo; en *El lenguaje de los pájaros* (2020) del poeta Farid ud-Din Attar, así como la relectura del texto anterior *El coloquio de los pájaros* (2018) que hace el ilustrador Peter Sís.

De igual forma, indago la interrelación entre la fantasía y la realidad como modalidad de la neosubversión, de acuerdo con *Neosubversión en la LIJ* (2012) de la investigadora y especialista en la LIJ Laura Guerrero, para sustentar el dispositivo de personajes fantásticos de la vigilia; asimismo, incluyo el concepto «objeto transicional» de Donald Winnicott.

Por último, en función de los ensamblajes de objetos que penden, me sustento en *Los objetos vivos. Escenario de la materia indócil* (2018) de la creadora escénica y académica Shaday Larios.

Las partituras que se analizan son las siguientes: *Cosas pequeñas y extraordinarias* (2017) de Daniela Arroio y Micaela Gramajo; *El misterio de las niñas desaparecidas* (2014) y *Niñas de la guerra* (2003) de Berta Hiriart; *Martina y los hombres pájaros* (2006) de Mónica Hoth; *Mía* (2008) y *Dibújame una vaca* (2013) de Amaranta Leyva; *Una Bestia en mi jardín* (2016) de Valentina Sierra.

Lo intolerable

Jaques Rancière en *El espectador emancipado* aborda el arte escénico colocando al centro de sus reflexiones al espectador. En un principio, delimita el término teatro como aquel «lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados» (11). El autor advierte que las denominaciones actor-activo y público-pasivo son imprecisas, puesto que la palabra «pasivo» remite a lo que no tiene acción, también a «aquellas y aquellos quienes una sociedad expulsa hacia sus márgenes» (78). Asimismo, afirma que los espectadores realizan acciones tan importantes como las que se originan en el escenario, pues constituyen cuerpos que se afectan de aquello que ven, escuchan; son parte de una comunidad viviente, del convivio teatral, por lo que Rancière prefiere nombrarlos participantes activos y no como *voyeurs* pasivos:

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. (19-20)

El binomio pasivo-activo había cobrado fuerza en el teatro para pequeñas audiencias, puesto que enfatizaba la relación (desigual) entre adultos (activos) y menores (pasivos). Como mencioné en el capítulo anterior, hasta hace poco, el dispositivo teatral constituía un elemento con una predominante función didáctica. A las niñas y niños se los concebía como seres pasivos en espera de una reacción

casi homologada frente a las curadurías que los adultos hacían sobre los contenidos que los menores deberían ver en escena.

En contraste, las dramaturgas que se abordan en este estudio coinciden con Rancière en afirmar que los espectadores, responden, se angustian, se emocionan de diferentes maneras con lo que acontece en el escenario o con aquello que están leyendo; algunas veces incluso intervienen las puestas en escena con sus reacciones y comentarios. Por lo anterior, varias creadoras escénicas dejan espacios en blanco intencionalmente para que las pequeñas audiencias participen y modifiquen las obras de teatro.

Ahora bien, cuando las niñas y los niños conversan, emiten opiniones y elaboran preguntas sobre lo que observan en el escenario o leen en un texto dramático, la visualidad se vuelve intolerable si los adultos no tienen respuestas o se asustan al escuchar y observar a las pequeñas y los pequeños externar o compartir emociones e interpretaciones diversas con sus pares. Por lo tanto, lo intolerable genera en el adulto un efecto de indecisión, o como lo denomina Rancière, un efecto indecible, es decir, se encuentra confundido porque no tiene claro si aquello que contempla mirando a las pequeñas audiencias y leyendo a los pequeños lectores le causa repulsión o se siente maravillado.

En la actualidad, las dramaturgas –cuyos trabajos se analizo en esta investigación– configuran títulos poéticos que, por lo general, no aluden al tema de la obra, puesto que éste carece de relevancia en comparación con el tratamiento y el despliegue visual y literario. Para nominar sus textos, refieren algún elemento de sus partituras o personajes sin adjetivos que den pistas acerca de la temática.

De esta manera, los lectores-espectadores encuentran, desde su subjetividad, la relación del nombre de la obra con lo que leen o contemplan. Con lo anterior las artistas posibilitan que los adultos, quienes eligen en la mayor parte de las veces las obras que leen o ven las niñas y los niños, no adviertan un mensaje en función del tema que lo haga rechazar la partitura.

El efecto indecible

Lo intolerable, de acuerdo con Rancière, enmarca al efecto indecible que surge de la exhibición de la realidad en la que se reúnen en una misma imagen elementos abyectos y aspectos bellos, como lo advierte el autor en relación con la fotografía de Oliviero Toscani sobre una modelo anoréxica (cadavérica) durante el esplendor estético de la Semana de la Moda en Milán 2007:

Otros denunciaron en esta exhibición de la verdad del espectáculo una forma aún más intolerable de su reino puesto que, bajo la máscara de la indignación, ofrecía a la mirada de los que la vieran no solamente la bella apariencia sino también la realidad abyecta. (Rancière 85)

El efecto indecible que generan las imágenes de Toscani es recurrente. Él fue director artístico de la casa de moda italiana United Colors of Benetton por 20 años. El fotógrafo causó controversia al realizar campañas publicitarias para la marca en la década de los noventa, las cuales consistían, por lo general, en reunir en una imagen a modelos con fisonomías opuestas, pues pretendía desvanecer los estereotipos raciales enfatizando el contraste entre los diferentes tonos de piel.

Una de las fotografías que generó polémica fue la imagen de tres corazones –que parecen de humanos– en cuyo centro se leen las palabras “White”, “Black”, “Yellow”. El autor de las fotos hace surgir el efecto indecible: las figuras conforman una imagen desagradable que, en conjunto con las palabras, se poetiza y se suaviza con el apenas perceptible logotipo de la marca verde vibrante, el cual remite al mundo de la moda, como se aprecia en la Figura 2.

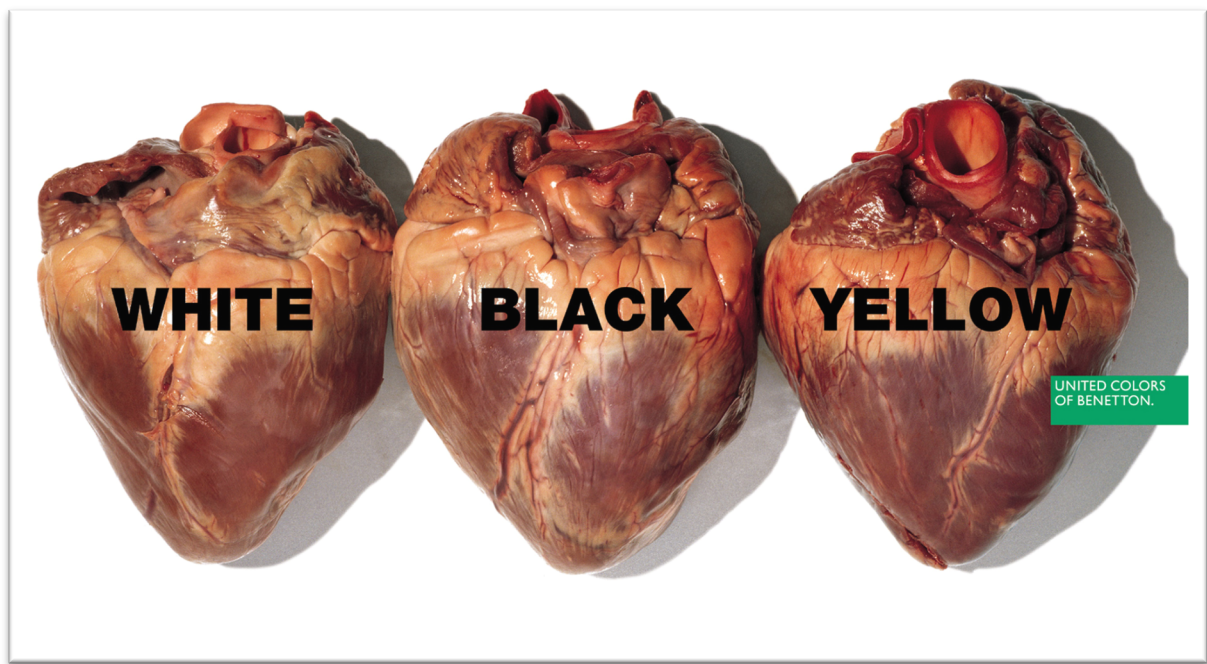


Figura 2. Campaña publicitaria de Oliviero Toscani para United Colors of Benetton, 1996.

De esta manera, el efecto indecible refiere aquello que muestra un mundo agradable, estético, bello o fantástico en el que paralelamente se circunscribe una realidad descarnada o abyecta, como lo enuncia Jaques Rancière en relación con el efecto de la fotografía de la modelo extremadamente delgada de Toscani.

La imagen de los corazones es aterradora, sin embargo, las palabras provocan ese efecto indecible en el que el espectador-lector no puede decidir si la imagen le gusta o no. Sólo se atisba una certeza, él rechaza esa realidad

porque la reconoce y se siente impotente al contemplarla sin poder intervenir en ella. La gente comprende por qué los letreros colgados generan diferencias abismales entre corazones que, en apariencia son iguales. Rancière considera que el espectador-lector se encuentra del otro lado sin hacer nada, y ante su (supuesta) pasividad se siente culpable: «Y él debe sentirse culpable de estar allí, sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y de muerte» (87). La culpabilidad detona que el espectador-lector no repudie aquello que sucede congeladamente frente a sus ojos.

En relación con el teatro para pequeñas audiencias, el efecto indecible surge cuando en una escena o en la partitura aparecen dos elementos polarizados sin dar tiempo al espectador-lector adulto de decidir si se siente incómodo o interesado con esa exposición de realidad de las obras. Entonces surge lo intolerable en la visualidad en los textos escritos y escénicos porque no se ofrece un consejo o una advertencia dirigida a las pequeñas audiencias; por el contrario, las niñas y los niños cuestionan a los adultos y logran que sus pares reflexionen sobre aquello que los mayores temen hablar con las infancias, pues a veces carecen de argumentos. De esta manera, las partituras no devienen intolerables debido a sus temáticas, sino por la mirada rígida del adulto; pues al no tener una respuesta ante lo que cuestionan las niñas y los niños, lo denomina tabú o inapropiado.

Lo intolerable de la migración de personas

Algunas obras de las cinco dramaturgas abordan la migración de personas, lo cual representa un fenómeno social que está a la vista de las niñas y niños mexicanos, puesto que algunos pequeños tienen que dirigirse hacia Estados Unidos –solos, o en caravanas con sus familiares– debido a que se encuentran amenazados por diferentes grupos de poder, azotados por la pobreza, a pesar de que durante la travesía se exponen a grandes peligros, incluida la muerte como lo asegura el dramaturgo Hugo Salcedo: «Las precarias condiciones económicas, que se suman a extendidas condiciones de violencia y desastres naturales resentidos en países de América Latina han obligado a la ciudadanía a abandonar sus lugares de residencia» (13).

Al respecto, la escritora Valeria Luiselli en su ensayo *Los niños perdidos* (2016) relata la experiencia como traductora de menores migrantes durante los procesos en la corte de Estados Unidos, ella advierte que en 2013 se declaró una crisis en función de la cantidad de pequeños centroamericanos que cruzaban solos la frontera mexicana.

El tránsito de menores que migran a Estados Unidos desde México y Centroamérica, solos, sin padres o familiares mayores de edad, es un fenómeno que ocurre desde hace muchos años. Pero en los ocho meses anterior a que se declarara una crisis, había habido un aumento enorme y muy repentino en esa tasa de migración: entre octubre de 2013 y junio de 2014, la cifra total de menores detenidos en la frontera México-Estados Unidos alcanzó de pronto los 80 mil. (Luiselli 39)

Ahora bien, la crisis migratoria que se menciona en la cita anterior se refiere a las niñas y niños que son detenidos; sin embargo, la magnitud del fenómeno es mayor, puesto que en esa cifra no se toman en cuenta a los menores que son secuestrados por organizaciones delictivas para trabajar para ellas, también a aquellos que mueren durante el trayecto, asimismo no se incluyen a quienes modifican su lugar destino y se asientan en la frontera o en alguna región mexicana.

Entonces surgen dudas en las niñas y los niños acerca de lo que acontece a su alrededor porque, además de los viajantes nacionales, México es un país de paso para las personas de las caravanas migrantes centroamericanas. Las dramaturgas intentan leer esas realidades con las pequeñas audiencias y detonan el conflicto teatral desde diferentes aristas: infancias que migran sin la compañía de un adulto, aquellas que ven migrar a sus familiares, o las que contemplan o conviven con las caravanas o con los migrantes que temporalmente se quedan en la República.

En *Una Bestia en mi jardín*, de Valentina Sierra, Damián de 8 años vive con su madre Leonila en un refugio para migrantes en el norte de México. La autora rememora la labor de Las Patronas, aquellas mujeres que ofrecen alimento y agua a las personas que se aventuran a viajar encima del tren La Bestia, como ella lo asegura: «Quisimos dirigir la obra desde el punto de vista de uno de los hijos de Las Patronas, pues ellas nos parecen el lugar más luminoso que tiene este fenómeno» (Sierra en Notimex, s.p.). Al respecto, Hugo Salcedo señala que el nombre de Lionila es similar al de Leonila Vázquez, quien al lado de

su hija inició la labor de las patronas en la vida real: «La mamá del pequeño Damián se llama Lionila, muy parecido a “Leonila” Vázquez que es el nombre de quien inició a finales del siglo pasado, junto a su hija Norma, este apoyo para los migrantes en tránsito» (Salcedo 66-67).

Durante la vigilia Damián es un títere del tamaño de un niño de su edad, en las acotaciones se menciona que el actor que lo dirige lleva la misma ropa que el protagonista, incluido el morral blanco que pende de su hombro. En el refugio, el pequeño conoce gente de diferentes países que le cuenta historias acerca del tren, las cuales le generan miedo. Por lo anterior, Damián prefiere quedarse en casa y no caminar varios kilómetros –como lo hace su madre– para ofrecer alimentos a los migrantes. Sin embargo, en sus sueños el niño va configurando la imagen de la Bestia: una máquina monstruosa que poco a poco va dando lugar a un ser solitario, hastiado y triste, con quien logra platicar. Posteriormente, Damián va perdiendo el miedo a la Bestia mientras que ésta se observa menos enojada, en algún momento cantan juntos, como lo hace Damián con los migrantes que conoce en el refugio. Por lo anterior, el protagonista decide conocer a su amigo onírico, puesto que ya no tiene miedo y ansía jugar con él como en sus sueños. Entonces, pide a su madre que lo lleve, con ella, a dar comida a los viajeros. Al contemplar el tren por primera vez, Damián queda petrificado y muere al ser arrollado por la Bestia real mientras ésta colisiona y se desintegra.

En un primer momento, el efecto indecible de lo intolerable surge a partir de la muerte del protagonista en un espacio plagado de elementos escénicos como marionetas del tamaño real de un niño y un títere miniatura, seres antropomorfos, además de la inclusión de músicos y actos de acrobacia. Sin embargo, lo indecible se ofrece en el intersticio entre el sueño y la vigilia: Damián conoce a la Bestia, vence su mayor miedo, pero muere. De igual forma, resulta intolerable que una Patrona pierda a su hijo cuando éste la acompaña a dar comida a los migrantes: Leonila prepara alimentos para que los viajeros no mueran de hambre, sin embargo, su hijo es arrollado por la máquina de metal como las personas que se arriesgan a subir en su lomo. Otro elemento intolerable se genera cuando el niño traspasa el umbral de la vida hacia la muerte por su propia decisión. Entonces resulta casi insoportable observar cómo los mayores son prescindibles para el pequeño, puesto que éste se guía por su propia intuición, desafortunada, pero suya; lo anterior genera que tome realmente el protagonismo, como lo asegura el dramaturgo Finegan Kruckemeyer.

En relación con la partitura anterior, otra obra sobre migración en la que una niña realiza un viaje sola, convirtiéndose así en una verdadera protagonista es *Martina y los hombres pájaro* de Mónica Hoth. Ahí Martina se encuentra preocupada porque su padre Martín se ha ido a Estados Unidos para conseguir trabajo y mandar dinero a su familia. En el pueblo de la niña es común que los padres de familia se marchen al país del norte a buscar mejores oportunidades, por lo que la mayoría de las niñas y niños están a la espera de recibir noticias de sus parientes. Martina confía en que recibirá una carta de su papá;

aunque observa que sus vecinas tienen noticias de sus familiares, menos ella. Las compañeras de la pequeña se burlan, al igual que la tendera, insinúan que Martín ha construido otra familia o está muerto, y por ese motivo no regresa. Martina sabe que su papá jamás se olvidaría de su familia, así que recurre al viejo sabio del pueblo, Don Chipote, para que le diga cómo llegar a donde su padre se encuentra. La niña presiente que su ser querido ha tenido un inconveniente, y por tal razón, no le ha escrito.

Cuando la protagonista pide a su madre que la ayude a averiguar qué sucede con Martín, la mujer asegura que el papel de las mujeres es esperar. Sin embargo, cuestiona la resolución de su mamá, pues la pequeña no comprende cómo puede permanecer sin hacer nada mientras escucha que probablemente su esposo esté muerto o las haya abandonado. Lo anterior lleva a Martina a emprender un viaje, que inicia durante la vigilia y concluye en el mundo onírico, con la finalidad de encontrar y salvar a Martín, como lo asegura Hugo Salcedo:

Ella [Martina] desoye los consejos pasivos de los mayores de su pueblo y se prepara para la búsqueda del padre en territorios inhóspitos, sorteando peligros y, en definitiva, reflejando también el desplazamiento que ahora también protagonizan los menores de edad, quienes viajan sin compañía, con fines de reagrupación familiar. (40)

De esta manera, se convierte en una verdadera protagonista que prefiere averiguar, juntar dinero, correr peligros, antes que permanecer inmune ante la ausencia de su padre. Lo intolerable surge cuando, de la misma forma que en *Una Bestia en mi jardín*, el mundo onírico enmarca la obra, pero se advierten los

peligros a los que una niña está expuesta al viajar sin compañía, como la burla de los llamados coyotes, las horas de camino sin alimento ni tener un lugar donde dormir. Los adultos se tranquilizan al reconocer la fantasía, sin embargo, el sueño es vivido y la lógica del mundo onírico se fusiona con la realidad en un juego de sueño. Como lo advierte Jean Pierre Sarrazac, en el juego de sueño lo onírico no es un mundo aparte, sino que acompaña a la realidad. Entonces el efecto indecible surge cuando el lector-espectador adulto, al igual que en las fotos de Toscani, se siente culpable, en este caso al advertir una representación de niña que toma sus propias decisiones y desobedece a su madre porque no encuentra sentido en lo que la mujer le dice. Además, subvierte el lugar que se le ha dado a las mujeres en su pueblo: en vez de esperar, comienza por indagar qué está sucediendo con su padre; posteriormente, se arriesga para traer con bien a su papá: «**MARTINA:** Pero mamá, no podemos quedarnos aquí esperando... Si tú no quieres venir, yo voy solita a buscarlo» (Hoth, 13). Los adultos se sienten culpables porque la historia de Martina, como se aprecia en el libro de Valeria Luiselli, es una de las tantas que se repiten en la corte en la que son enjuiciados los pequeños migrantes que llegan solos a Estados Unidos por diversos motivos. Y se resalta que en el territorio mexicano la mayoría de los migrantes, niñas, niños y adultos, sufren violaciones a sus derechos humanos. El país, lejos de ser un lugar que los contenga y donde puedan encontrar refugio, los violenta.

Lo intolerable de la desaparición forzada

De acuerdo con la publicación *La Infancia Cuenta en México 2022, Niñez y Desapariciones* de la asociación la Red de los Derechos de la Infancia en México (REDIM) en 2021: «Cada día en México desaparecen 14 niñas, niños y adolescentes, uno cada dos horas» (8). Por tanto, se ha cuestionado si es necesario incluir la desaparición forzada en las partituras dirigidas a pequeñas audiencias. De acuerdo con las dramaturgas, las niñas y los niños desean leer y ver más sobre lo que acontece a su alrededor, pues les surgen preguntas y dudas, por ejemplo, sobre los miles de carteles de desaparecidos que se advierten en todo el país con imágenes de pequeñas o pequeños similares a ellas y ellos, también miran a diario en las redes sociales y la televisión fotografías que emite la Alerta Amber México¹¹. Para los mayores es intolerable mostrar lo anterior en escena como si al ocultarlo lo alejaran de las infancias, tal cual lo enuncia Carlos Monsiváis: «Lo que no se nombra, no existe» (51). Al respecto, Hugo Salcedo apunta que Gramajo por el contrario, considera necesario incluir estas temáticas en sus obras:

En las obras de Gramajo se manifiesta la importancia de abrir el diálogo y encarar de frente las preguntas que inquietan a los más pequeños, por duras que sean, en lugar de negarlas. Aunque muchos padres quizá

¹¹ «Programa que ha sido creado para coadyuvar en la búsqueda y localización de niñas, niños y adolescentes que se encuentran en riesgo de sufrir daño grave a su integridad personal ya se apor ausencia, desaparición, extravío, privación ilegal de la libertad o cualquier otra circunstancia donde se presuma la comisión de un delito, ocurrido en territorio nacional» (Gobierno de México s.p.).

preferirían mantener al margen a sus hijos, obras como éstas reafirman la necesidad de mostrar a la infancia la realidad que la circunda. (88)

Ahora bien, los familiares de las personas desaparecidas, de igual forma, se desvanecen entre la búsqueda, la desolación, la angustia; en algunos casos hay niñas y niños que sufren la ausencia de un ser querido, y surgen interrogantes en ellas y ellos. Desde luego, como lo afirman las creadoras escénicas, no es necesario mostrar en las partituras y las puestas en escena una explicación ni colocar momentos descarnados, como lo asegura la propia Micaela Gramajo quien, al desplegar escenas complejas, elige el contraste entre la temática y la estética:

Una de las ideas de la que más me he apoyado en los últimos años es la elección que tiene que ver con la oposición: si voy a trabajar con un tema que es oscuro, tan terrible, tan triste, podría subrayarlo y pensar que la plástica va a ser oscura, dolorosa ... pero pienso ¿«Qué podría poner en oposición a eso» ... siento que para el ojo y para el alma esa oposición es buena porque sino sería insoportable. (Salcedo y Vargas 27)

Gramajo despliega, como en ninguna otra obra, la oposición en *Cosas pequeñas y extraordinarias*, escrita por ella y por Daniela Arroio. Ahí, Emma de ocho años, vive con sus padres y su abuela. Debido a las notas que publican sus papás y su tío materno, quienes son periodistas, el crimen organizado secuestra al tío y amenaza con desaparecer al resto de la familia. Entonces, debido al miedo, los papás de Emma –de un día para otro– se van lo más lejos posible. La decisión desconcierta a la niña porque deja su casa, sus amigos, su escuela, su país;

además su abuela no los acompaña porque se queda en espera de recibir información que la ayude a encontrar a su hijo. Con ella había creado el Museo de las Cosas Pequeñas y Extraordinarias (M.C.P. E), desde que tenía cinco años, en el que ha coleccionado objetos cotidianos que se convierten en verdaderos tesoros con la imaginación: piedritas de la montaña, un pedazo de piñata de cumpleaños pasados, entre otros. El mundo de la protagonista cambia por completo pues no sólo desconoce el paradero de su tío, sino que debe alejarse de su abuela y de su vida anterior.

Lo intolerable recae –en apariencia– en la inclusión de una desaparición forzada dirigida a pequeñas audiencias. Sin embargo, lo intolerable se sostiene cuando la abuela habla claramente con su nieta sobre la situación de su tío: no omite ni oculta información; además afirma no saber si regresará su hijo ni cuánto tiempo tardará. Es decir, las dramaturgas no configuran a un adulto que lo sabe todo y lo explica a una niña, pues la abuela al igual que Emma está en la incertidumbre. El efecto indecible surge cuando los espectadores y lectores contemplan que el tío no aparece y Emma no regresa a su lugar de origen. Sin embargo, la niña se acopla al nuevo lugar y su abuela continúa una búsqueda incansable sin perder la esperanza: no se vislumbra un final feliz, sólo se advierte que la vida debe seguir.

En *El misterio de las niñas desaparecidas* de Berta Hiriart, el alcalde Maximino y su guardaespaldas Sabas toman el gobierno de la alcaldesa Justa quien en apariencia muere intempestivamente; ellos son abominables a diferencia de la mujer. Ambos hombres creen que el pueblo no se ha dado cuenta de que las

niñas están desapareciendo desde que ellos subieron al poder, pero los habitantes están asustados y tienen miedo siquiera de mencionar el tema. Sabas es un ser despreciable que coquetea con Dorotea, una pequeña que –al tratar de huir del acoso del hombre– cae en una cueva profunda. Ahí reconoce a Belisa quien le explica que el monstruo Tremendis la ha secuestrado al igual que a otras niñas para trabajar. Dorotea se da cuenta de que la alcaldesa Justa no está muerta, sino que también se encuentra cautiva, entonces le propone un plan para escapar. Las mujeres y niñas presas ayudan a salir de ese lugar a Dorotea para que relate a los habitantes.

Después de escuchar a Dorotea, el pueblo se reúne para enfrentar a la bestia Tremendis, liberar a las niñas y a la alcaldesa: construyen un monstruo inmenso con todo lo que se les ocurre, incluidas personas. Cuando el ser gigantesco se acerca a Tremendis, éste tiembla y se desinfla; los habitantes se dan cuenta de que, detrás del disfraz se halla Sabas. El hombre alega que siguió las órdenes del alcalde, por ello raptó a la alcaldesa y después a las niñas, aunque los demás reconocen que él es un ser malvado que lastimó a un águila pequeña sin motivo alguno frente a un grupo de personas.

Lo intolerable en esta obra se origina mediante la escena en la que Conrado, el hermano de Belisa, sostiene un águila pequeña que salvó de la muerte sin razón a manos de Sabas. En ese momento visualmente en calma, se anuncia la desaparición de Belisa: la niña emerge en sueños para notificar que la han secuestrado y sigue viva. La obra se enmarca entre elementos fantásticos de

los cuentos de hadas, al tiempo que muestra uno de los contextos más descarnados en el país: la desaparición forzada de niñas y niños.

El efecto indecible surge cuando Crispina, una niña pequeña, alza la voz porque parece ser la única que nota la ausencia de las niñas; ella ha visto cómo han desaparecido desde que Maximino gobierna:

ANSELMO: La hemos pasado mal desde que... (Bartolo le tapa la boca).

CRISPINA: ¿Qué cosa?

TORIBIO: Mmm, nada. Hay asuntos que es mejor que no sepan los niños.

CRISPINA: ¿Desde que murió la alcaldesa Justa? ¿Desde que desaparecieron Belisa y las otras niñas? Soy joven, pero sé muy bien lo que sucede. (Hiriart 36)

Los adultos consideran que es mejor que Crispina juegue, puesto que no es su asunto la desaparición de otras niñas como ella. Pero le preocupa que le pase lo mismo, además extraña a sus amigas. Ahí surge el efecto indecible, la niña más pequeña es la única que se atreve a levantar la voz para nombrar lo que está sucediendo: están desapareciendo las niñas y nadie hace nada para solucionarlo.

Ahora bien, Bartolo, el hermano de Crispina se asusta cuando ella se dirige al Valle porque Sabas le hace creer a la pequeña que habrá una gran fiesta organizada por Maximino y por él. Bartolo la sigue porque teme que le pase lo mismo que a las demás. El joven en lugar de hablar claro con su hermana –como lo hizo Crispina– para prevenirla, prefiere mantener oculto el tema y preocuparse y seguirla cada vez que la niña realiza trayectos sola. El espectador adulto, al igual que sus homólogos de la escena, prefiere evitar el tema. Sin embargo, al tomar

esa actitud, lo único que se provoca es desinformación en las infancias, y con ello, mayores riesgos.

Lo intolerable de la guerra

México es un país en guerra, sin embargo, la violación a los derechos humanos y la exposición a la violencia a las que están expuestos niñas y niños cobra dimensiones que podrían compararse a vivir en medio de un enfrentamiento armado:

Hasta el momento, la violencia mexicana no entra en la categoría de lo que convenciones internacionales llaman “conflicto armado”, aunque la Red por los Derechos de la Infancia de México señala que los “efectos que ha ocasionado –muertes, orfandad, traumas, suspensión de clases, desplazamientos forzados, desapariciones– son similares a los de una guerra”. (Mac Gregor 12-13)

En específico, el narcotráfico ha modificado el destino de diversas infancias y sus familias, pues ha convertido a niñas y niños en víctimas y victimarios, a quienes a veces, obligan a violentar a otros pequeños como ellos, como se asegura en el diario Reforma: «La edad promedio de “enganche” al crimen organizado en México es de 12 a 15 años, alertó la ONG Reinserta». (Jiménez 2). Incluso en varios estados y regiones del país hay toques de queda para que la gente permanezca en sus hogares y se refugie de los enfrentamientos entre grupos delictivos. Asimismo, en el territorio nacional existen movimientos y grupos

de civiles armados –o autodefensas– que han llevado consigo la inclusión de pequeñas y pequeños, voluntaria e involuntariamente, en estos conflictos.

Por último, diferentes naciones alrededor del mundo se encuentran en medio de enfrenamientos armados, situación que trastoca a sus vecinos. México colinda con Estados Unidos, una potencia en conflicto permanente con diferentes países. De esta manera, la guerra no es un asunto ajeno a la niñez mexicana, sino que las pequeñas y pequeños conviven, escuchan o conversan al respecto en la escuela o en casa sobre la situación delicada a nivel mundial.

En *Niñas de la guerra* de Berta Hiriart, Vera de 12 años llega al pueblo Nopasanada porque huye de la guerra. Sin embargo, los adultos la nombran “extranjerita” y le piden de mal modo que se marche porque está desaliñada; piensan que va a robarles o que traerá desgracias a los habitantes. En esta pieza la guerra, en apariencia, hace surgir lo intolerable. Sin embargo, lo intolerable es mostrar y leer la actitud de los adultos hacia Vera: prefieren echarla, aunque corra peligros, y no conlleve ninguno para ellos. Por el contrario, Luisa –de 12 años– y su abuela la ayudan a esconderse, le dan alimentos y la protegen. El efecto indecible surge cuando Vera toca el arpa y hace que las cosas en el lugar al que llega se modifiquen para bien. Esa atmósfera de calma, debido a la música, contrasta con la violencia de los habitantes contra la niña.

Lo intolerable de la familia

La violencia intrafamiliar ha sido uno de los problemas por los que diversas infancias han atravesado en diferentes contextos y por diversos motivos. En México, las mujeres, las niñas y los niños son más vulnerables a sufrir diferentes agresiones en sus hogares. De acuerdo con la UNICEF las cifras son alarmantes en los últimos años.

Según datos de ENIM (2015) [Encuesta Nacional de los Niños, Niñas y Mujeres en México] ... 63% de las niñas y los niños de entre 1 y 14 años han experimentado al menos una forma de disciplina violenta durante el último mes. Las prácticas más comunes suelen ser agresiones psicológicas seguidas por otro tipo de castigos físicos, y en último lugar, castigos físicos severos (palizas o golpes con objetos). (UNICEF 36)

Como se aprecia las niñas y los niños sufren violencia en diferentes grados.

Entre ellas, la psicológica que deja secuelas devastadoras en las pequeñas y los pequeños, como lo asegura la especialista en primera infancia Ana Serrano en una entrevista: «Uno de los factores más importantes que daña la salud mental de los niños es un entorno familiar tóxico» (Torres 19). Ahora bien, las cifras que la ENIM arroja se refieren a 2015, desde entonces las agresiones hacia este grupo no han disminuido, sino que la pandemia por Covid-19 durante 2020 y 2021 detonó que las niñas y los niños tomaran clases en línea y que la mayoría de sus familiares estuvieran las 24 horas en casa con ellas y ellos. Así, las pequeñas y pequeños violentados convinieron más tiempo con sus agresores. En ese contexto también varias personas perdieron su empleo y esto, aunando al encierro, derivó

en un entorno fértil para los ofensores. Por ello, la violencia intrafamiliar se incrementó en ese lapso hacia las mujeres, niñas y niños. De acuerdo con el Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES)¹², las llamadas al 911 para denunciar violencia intrafamiliar se duplicaron durante 2020 en comparación con el 2019.

Al revisar las cifras, la mayoría de las niñas, niños y mujeres son víctimas de violencia en sus propias casas, sucesos que no pasan desapercibidos por las dramaturgas. En *Mía* de Amaranta Leyva, Mía de ocho quien ha sufrido violencia por parte de su papá, en gran medida, debido al alcoholismo del hombre; la niña ha sido testigo de las continuas discusiones y agresiones entre sus padres. Ha llegado a tal grado que su madre debe encerrar a su hija en el sótano para salvaguardar su integridad mientras la mujer discute con su esposo. Ahí la protagonista reencuentra a Sinforoso un muñeco que su padre había guardado sin avisarle. La madre y la hija planean escaparse pues tienen miedo de vivir en esa casa porque el hombre, al tiempo que incrementa su manera de beber, se vuelve cada vez más agresivo.

En la obra de Leyva lo intolerable deviene al advertir a una niña con moretones que está encerrada en el sótano mientras escucha una pelea entre sus padres, que pasa de lo verbal a lo físico. Lo indecible surge cuando la protagonista platica y reflexiona su situación con un muñeco a quien le enseña las marcas de los golpes. La pequeña cuestiona y reprueba el comportamiento del

¹² Centro de Documentación de INMUJERES en línea:
<http://cedoc.inmujeres.gob.mx/Boletines.php>.

padre, también asegura haber dejado de querer a su familiar y desea vivir sin él. Asimismo, se contempla a Mía en un momento en el que ella se vuelve muy violenta con Sinforoso sin motivo alguno. «La carga de furia contenida de Mía se vuelve abierta y claramente agresiva. No puede parar de agredirlo. Lo golpea, lo pellizca, lo tira lejos. Está fuera de control» (Leyva 14). De esta manera, el efecto indecible se detona cuando Mía se consuela con Sinforoso, un muñeco llamativo y enorme, al tiempo que lo agrede con furia. Así, entre un entorno infantil aparece la agresión y el enojo. El espectador-lector adulto se siente culpable al reconocer a una niña que se ha convertido en victimaria después de escuchar una discusión terrible entre sus padres, que finaliza cuando su madre atina a pegarle a su esposo en la cabeza con un objeto.

En *Dibújame una vaca*, también de Amaranta Leyva, Emilio de ocho años llega a un lugar nuevo a vivir con su madre, después de la separación de sus padres. Para armarse de valor y enfrentar el miedo de llegar a una nueva escuela y conocer amigos, dibuja a una vaca que cobra vida por sí sola y lo ayuda a vencer la timidez. El niño se siente extraño, está enojado con su madre porque piensa que ella es la culpable de la separación. Lo intolerable en esta obra se detona cuando las explicaciones de la madre de poco sirven como consuelo; en cambio cuando platica con su nueva compañera, Lila, encuentra contención, puesto que ella sin extrañeza ni asombro le dice que vive con su padre y con la novia de éste; también afirma que su madre tiene un novio; la niña le cuenta que las parejas de sus papás la quieren mucho y la ayudan a aprender matemáticas y música respectivamente. Además, Pablo, otro compañero, interviene en la

conversación para afirmar que sus abuelos están separados, situación que le agrada porque tiene dos casas por visitar: una casa en la ciudad y otra en la playa.

La escena transcurre en el parque en el que los tres niños se suben y se divierten en los juegos infantiles al tiempo que hablan sobre las separaciones de sus familiares. De esta manera, adviene el efecto indecible de lo intolerable: los niños hablan sobre los problemas de sus padres como de historias fantásticas en medio de un juego. También emiten sus reflexiones y sus procesos de adaptación desde sus experiencias sin que detrás medie la voz de un adulto. Lila habla naturalmente sin ofrecer explicaciones, sólo refiere que tienen gran cariño por las parejas de sus padres, incluso se vuelve intolerable que la niña afirme que su papá le regala un instrumento musical mientras su padrastro la enseña a tocarlo:

LILA: Claro, y ya tengo una guitarra que me regaló mi papá.

EMILIO: ¿Tu papá?, ¿para que el novio de tu mamá te enseñe a tocarla?

LILA: Sip. (Leyva 28)

Lila no se detiene a dar razones ni a quejarse, por el contrario, reflexiona que está mejor desde que ha dejado de presenciar las peleas entre sus padres, además se siente feliz porque ellos han encontrado nuevas parejas que los quieren y los hacen felices; pero la mirada del espectador-lector adulto al igual que Emilio se sorprende o incomoda al advertir que estas nuevas formas de familia son más convenientes para la estabilidad de las infancias, o que un divorcio es la solución menos dolorosa para el bienestar de una niña. Es indecible contemplar a la pequeña llegar a esas conclusiones sin el aleccionamiento de un adulto, dialogando de su familia con naturalidad.

Ahora bien, he mencionado cómo surge lo intolerable y su efecto indecible, sin embargo, ambos términos requieren un dispositivo de visibilidad para desplegarse, es decir, un elemento que materialice lo intolerable, al tiempo que defina la atención que se le debe ofrecer. En la dramaturgia de las cinco artistas aparecen dispositivos de visibilidad recurrentes para apuntalar lo intolerable y generar el efecto indecible, como se muestra en el siguiente apartado.

Los dispositivos de visibilidad

El dispositivo es un concepto sustancial en las artes escénicas. Se trata de un ensamblaje que no solo reúne elementos literarios, visuales, si no que ofrece la materialización de la teatralidad: el drama se encarna en la escena al tiempo que se incluye la participación de las audiencias. En coincidencia con Rancière, Óscar Cornago apunta que el espectador es parte del dispositivo y no un ente externo: «Podemos asistir a ello como espectadores, pero de lo que nos hablan estos dispositivos es de que incluso como público estamos siendo una parte fundamental del juego» (160). Entonces el dispositivo escénico no refiere únicamente a la puesta en escena, sino que involucra cada uno de los agentes teatrales, ensamblándolos.

Ahora bien, Patrice Pavis refiere que la dramaturgia mediante el dispositivo escénico se convierte en textualidad y no meramente en un guion. También advierte que los límites del escritor y del actor se funden, conforman ese dispositivo, al que se une el espectador:

En el caso de la literatura dramática contemporánea, el dispositivo es también lo que da sentido al texto-material, que ya no es solo concebido como una cantidad despreciable de la que se puede disponer a voluntad, sino como una textualidad que va a retomar o tomar un sentido desde el momento en que esa puesta en tensión con un dispositivo considerado como algo más que una puesta en escena. (81)

Una de las finalidades de los dispositivos escénicos es que las audiencias tomen un papel más activo, al tiempo que la voz y la opinión de todos los agentes teatrales (actrices, actores, directoras, directores, dramaturgas, dramaturgos, entre otros) se incluyan, así como la espectadora y el espectador, con la finalidad de no ceder el protagonismo a la dirección o la dramaturgia.

Por lo anterior, considero que dentro del gran dispositivo teatral que refieren Pavis y Cornago subyacen dispositivos escénicos, o como Rancière los denomina, dispositivos de visibilidad que determinan de qué manera se poetiza el conflicto teatral en escena, qué recursos y qué estrategias literarias son necesarias para mostrar lo intolerable y lograr que aquel que contempla se afecte o participe.

Un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen ... Así, el tratamiento de lo intolerable es una cuestión de dispositivo de visibilidad. Lo que se llama

imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común. (Rancière 99-100)

En el trabajo de las creadoras escénicas dirigido a públicos jóvenes se aprecia un cuidado especial al seleccionar el dispositivo de visibilidad que dé contención a aquello que escuchan de las infancias, puesto que ellas han realizado búsquedas para incluir las necesidades, los sueños, las angustias y los miedos de las niñas y los niños que provienen de diferentes contextos. De esta manera, cuatro dispositivos de visibilidad en el teatro para pequeñas infancias recurrentes son los siguientes:

1. Mundo onírico
2. Poética de las aves
3. Seres fantásticos durante la vigilia
4. Ensamblaje de objetos que penden

Por un lado, cabe aclarar que en este trabajo se reúnen algunas obras que incluyen más de un dispositivo; en algunos casos, uno se apunala en función de un segundo. Por otro lado, es importante señalar que existen partituras que contienen uno o varios de los elementos mencionados sin que representen un dispositivo de visibilidad, por lo que no se tomaron en cuenta para sostener lo intolerable en esta investigación; sin embargo, más adelante analizaré una de estas obras para reafirmar que lo intolerable y sus dispositivos de visibilidad no se constituyen únicamente mediante la representación de alguno de estos cuatro aspectos, tampoco al incluir temáticas descarnadas; sino que lo intolerable se va erigiendo mediante la configuración del dispositivo de visibilidad de forma poética.

En este sentido, mediante los dispositivos de visibilidad se muestran diversas infancias, sobre todo aquellas que pocas veces aparecen en la literatura infantil y en el teatro para públicos jóvenes, como las vulneradas en sus derechos: representaciones de niñas y niños víctimas y victimarios de la guerra, que migran solos, abusados física, sexual y psicológicamente, donantes y donatarios de órganos, entre otras.

El mundo onírico

El mundo de los sueños ha acompañado las obras dirigidas a las niñas y los niños. Por lo general, ha representado el lugar en el que ellas y ellos inician viajes de aventuras o en el tiempo, como en *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll y *Donde viven los monstruos* (1963), de Maurice Sendak, como lo asegura Daniela Muela:

La ficción onírica ha sido una de las temáticas constantes en la creación infantil y juvenil. Asociada a las formas propias de la literatura adulta, el modelo de Carroll propuso maneras distintas de entender la lógica humana a través del sueño, y abrió un mundo de posibilidades narrativas que se alejaban del realismo moralista. (64)

Como se aprecia en la cita, el mundo onírico ha ido desvaneciendo la función didáctica –o realismo moral– de las obras para dar lugar a la voz de los protagonistas infantiles, así como a sus miedos, angustias y dudas, entre otros elementos. Por ello, los sueños representan una de las posibilidades que ha detonado que las obras de teatro contemporáneas se asomen a realidades

descarnadas al tiempo que la fantasía del mundo onírico constata que se trata de textos dirigidas a niñas y niños.

De acuerdo con Rancière algunos dispositivos de visibilidad se generan a partir de dos movimientos: «condensación» y «desplazamiento»; como en algunas obras que se analizan de las cinco dramaturgas. Ambos términos están relacionados con el trabajo sobre los sueños que elabora Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* de 1900. La teoría psicoanalítica sobre la estructura psíquica explica que los sueños representan una de las manifestaciones del inconsciente. Los sueños infantiles, por lo general, son menos elaborados que los de un adulto, constituyen represiones, deseos no cumplidos que se *desplazan* o *condensan*, y simbolizan el cumplimiento de un deseo no realizado durante la vigilia.

Lo común a estos sueños infantiles salta a la vista. Cumplen cabalmente deseos que se avivaron durante el día y quedaron incompletos. Son *simples, y no disfrazados, cumplimientos del deseo* (...). De esta pequeña recopilación resalta, de inmediato, un segundo carácter de los sueños infantiles: su *nexo con la vida diurna*. Los deseos que en ellos se cumplen quedaron pendientes durante el día, y en el pensamiento de la vigilia estuvieron provistos de una intensa tonalidad de sentimiento. (Freud 628-629)

Ahora bien, la estructura que proponen algunas dramaturgas mexicanas es similar a la organización que realiza Freud sobre los sueños infantiles: los deseos, las angustias y los miedos que se quedaron incompletos durante la vigilia se

desplazan al mundo onírico; también se condensan en uno o varios personajes de los sueños.

Desplazamiento de lo intolerable

El desplazamiento del sueño para Freud se aboca a los afectos que el soñante tiene hacia alguien, mismos que permanecen reprimidos en lo consiente; entonces se desplazan al mundo onírico para resonar desde lo inconsciente. Es otras palabras, uno o varios elementos permanecen reprimidos durante la vigilia, se desplazan al mundo onírico mediante otra persona u otro elemento del sueño, con la finalidad desahogar esa carga emocional en lo consiente. Por ejemplo, durante la vigilia una persona desea decir que no con todas sus fuerzas, pero por obligación ha tenido que decir que sí; en los sueños aparecerán elementos que le permitan negarse, o se configuran personas a las que les ha podido decir que no, con la finalidad de apaciguar ese deseo de negarse. En comparación, a los movimientos propuestos por Freud, de acuerdo con Rancière, la imagen intolerable también trastoca los afectos mediante la visualidad, surge el desplazamiento: que va de «lo intolerable *en* la imagen» a «lo intolerable *de* la imagen» (86).

La fotografía de los corazones de Toscani desplaza la incomodidad (intolerable) de contemplar tres corazones –que remiten a tres cuerpos mutilados– al intolerable reconocimiento *del* racismo en toda la imagen. Tres corazones despojados de tres cuerpos que se poetizan cuando se les coloca un letrero con una tipografía sencilla; como lo enuncia Rancière, mediante este desplazamiento surge un cierto sentido de realidad en la imagen.

En relación con lo anterior, el mundo de los sueños en el teatro dirigido a públicos y escrito por algunas de las cinco dramaturgas ha migrado, se ha desplazado, hacia un espacio de reflexión en el que se muestra una realidad similar al contexto nacional: las aventuras, los monstruos y las brujas de los sueños encarnan a personas malvadas y situaciones complejas con las que las representaciones de niñas y los niños se enfrentan cotidianamente al igual que sus homólogos de la vida real. Los sueños representan refugios en los cuales los protagonistas infantiles pueden hablar y ser escuchados, de igual manera a como el inconsciente se libera de la represión durante los sueños.

Por tanto, el mundo onírico se ha erigido como en el nuevo territorio donde se apuntalan los sueños reales, las angustias, los deseos de los pequeños, así como las escenas descarnadas que prefieren omitirse en la vigilia. Por ello, los sueños son nítidos (vivididos) y tienen secuencias legibles, similares a la vida real.

La manera en la que el mundo onírico se despliega como dispositivo de visibilidad, logrando desplazamientos de temáticas reales sin la necesidad de hacerlo de forma realista, se ofrece mediante el «juego de sueño»; término que plantea August Strindberg en su partitura escénica *Ensueño* (1964). De dicha obra se deriva el análisis que realiza Jean Pierre Sarrazac en su texto teórico *Juegos de sueño y otros rodeos*, ahí el autor concluye que lo onírico es convocado para hacer resonar la realidad:

La finalidad del juego de sueño no es, pues, “engendrar otro mundo” o eso que llaman un “universo alternativo”. No, su finalidad es ofrecernos un punto de mira sobre el mundo, punto de alejamiento y de tensión (como la mira

para la flecha en el arco en tensión) a partir de la cual la ficción teatral pueda apuntar, alcanzar, penetrar el núcleo de lo real. (Sarrazac 66)

Por lo tanto, en el juego de sueño se confunden los límites entre lo onírico y la vigilia, “colisionan”: la estructura del sueño posibilita que se aborden y cuestionen sucesos descarnados de forma poética al tiempo que surge el efecto indecible. En coincidencia con Sarrazac, Rancière enuncia que la ficción, más que contrastar la realidad con su apariencia, consiste en «establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y allá, un entonces y un ahora» (102). Así, el juego de sueño permite enmarcar un dispositivo de visibilidad en lo onírico al tiempo que posibilita que la realidad se trasluzca. En comparación con Freud, se fusionan la vigilia y el mundo onírico (consiente e inconsciente); por tanto, a veces, la narrativa de los sueños muestra más de las personas que aquello que actúan o hablan. Sarrazac señala que los sueños refuerzan la realidad, no crean mundos polarizados; por su parte Freud afirma que el consciente y el inconsciente habitan en el mismo aparato psíquico reafirmandose entre sí, jamás podría existir uno sin el otro.

La condensación y la metonimia

La condensación representa otro mecanismo que materializa lo onírico como dispositivo de visibilidad. De acuerdo con la teoría psicoanalítica, el soñante reúne elementos de diferentes personas y situaciones en una sola persona o elemento. Al momento de elaborar el pensamiento onírico (lectura del sueño), el soñante descubre que la persona que se despliega en sus sueños contiene elementos de

dos o más personas que conoce, incluso si son opuestas. Así surge la *persona onírica* o *persona de acumulación*, de acuerdo con teoría de los sueños de Sigmund Freud: «Hay otro modo por el que puedo crearme una persona de acumulación [u onírica] a los fines de la condensación: reuniendo rasgos actuales de dos o más personas en una imagen onírica» (300). De igual manera, se pueden condensar lugares, escenarios, objetos.

Como mencioné, la mayoría de las dramaturgas trabajan de cerca con las niñas y los niños. Por ello, en las obras oníricas el mecanismo de la condensación es recurrente, puesto que las preocupaciones o intereses de diferentes pequeñas audiencias, a quienes escuchan las artistas, se reúnen en los personajes principales o en los objetos protagonistas de los sueños.

Ahora bien, algunas veces la condensación conlleva otro elemento importante para mostrar lo intolerable, de acuerdo con Rancière, la metonimia o «la parte por el todo». En este sentido, las dramaturgas condensan en una persona onírica varios elementos que interesan a los públicos jóvenes. Al tratarse de una condensación no es posible mostrar todo, únicamente aparece algún aspecto que remite a aquello de lo que se está hablando, es decir, una metonimia, Rancière enuncia que ésta es una manera de hacer visible lo intolerable y darle más fuerza.

En la imagen de la campaña de Benetton de Toscani se aprecian tres corazones para describir que se trata de tres seres humanos de razas diferentes que en el interior son similares, sin embargo, sólo se muestra el corazón y no personas de diferentes etnias: el corazón representa las emociones en el ser

humano, lo esencial. De igual manera, Rancière refiere la exposición *The Eyes of Gutete Emerita* de Alfredo Jaar, en la que una fotografía contiene únicamente los ojos de una mujer que ha sido testigo de la muerte de su familia, Figura 3. No es necesario recrear la matanza para advertir el miedo, la tristeza y el horror que ha experimentado la mujer; mirarla conmueve a quien la observa:

La metonimia que muestra el efecto por la causa o la parte por el todo ...

Está organizada alrededor de una fotografía única que muestra los ojos de una mujer que ha visto la masacre de su familia: el efecto por la causa, entonces, pero también dos ojos por un millón de cuerpos masacrados. (98)



Figura 3. The eyes of Gutete Emerita, de Alfredo Jaar, 2006.

Al igual que Jaar, las dramaturgas nacionales dan importancia al *efecto* que produce en el lector-espectador advertir diferentes representaciones de niñas y niños más parecidos a sus homólogos de la vida real. Sin embargo, la finalidad no deriva en una descripción realista y detallada, sino que se muestran algunos elementos de igual forma que la mirada de la fotografía de Jaar. Así, mediante metonimias que desvela una parte de la construcción de lo intolerable en función del tratamiento de las temáticas y las escenas, con el objetivo de visibilizar las diferentes infancias, y permitir que las niñas y los niños reflexionen sobre lo que ven o leen.

En *Una Bestia en mi jardín* de Valentina Sierra, durante los sueños de Damián, la figura de la Bestia onírica condensa las interrogantes que el niño no logra responderse al contemplar a otras niñas y otros niños viajar sin sus padres, así como a los migrantes que a diario se marchan a bordo de un tren cuyo destino final es incierto para ellos y para él. El tren onírico representa no sólo la máquina que lleva a los viajeros, sino que tiene rasgos (condensaciones) de los migrantes con quienes el pequeño convive todos los días, como la desolación, la melancolía, el miedo, el arrojo. En este sentido, La Bestia da forma a la *persona onírica* o *persona de acumulación* que Freud describe en su teoría de los sueños.

Ahora bien, las dudas sobre el tren y la migración de Damián son genuinas, constituyen una condensación de las inquietudes al respecto de diferentes niñas y niños mexicanos, debido a que el proceso creativo de la partitura incluyó la participación de algunos pequeños. Asimismo, la imagen del tren-bestia, la

escenografía, el vestuario, y algunas canciones contaron con la intervención de diferentes niñas, niños, como lo afirma creadora escénica:

Para la escritura de la historia se hicieron una serie de lecturas y talleres con unos 300 niños, de tres a doce años, alumnos de la escuela Manuel Bartolomé Cossío en México. La escenografía y el vestuario nació de muchos de los dibujos que hicieron los pequeños. (Paul s.p.)

De esta manera, mediante el juego de sueño, la mirada de distintas niñas y niños sobre el fenómeno de la migración de personas se condensa en los ojos de Damián onírico. El protagonista sueña en varios momentos con el tren, instantes en los que se desvanecen los límites entre la realidad y el sueño, pues la lógica y el tiempo se mantienen similares a los de la vigilia, incluso la ropa que usa Damián y el morral que pende de su hombro. En un primer sueño la Bestia hace honor a su nombre, se advierte al ser monstruoso que traslada en su lomo personas que, a veces, mueren durante la travesía. Al conocer al tren, el niño está dispuesto a enfrentarlo, así que detiene su curso, se posa en medio de la vía para no dejarlo pasar; la Bestia frena y lo regaña, aunque reconoce que es un niño muy valiente al querer luchar contra él. Después, platican, y el pequeño descubre que la máquina de metal no es un ser malvado como lo imaginaba. Nuevamente se aprecia otro rasgo que se condensa en la persona onírica de la Bestia: la gente del refugio que en una primera impresión le parece que están enojadas o ensimismadas, pero cuando el protagonista convive con ellas, se da cuenta de que están desesperadas y desamparadas como su amigo onírico.

La máquina real no tiene apariciones durante la vigilia, se conoce de ella por la conciencia del soñante. Tampoco se observa el encuentro fatal entre el tren y Damián, únicamente se escuchan los gritos de Leonila llamando a su hijo sin obtener respuesta, así como los crujidos del artefacto de metal, como lo escribe Sierra: «Damián desaparece de escena en el sentido de las vías hacia donde se acerca el tren. Una fuerte luz va ganando intensidad, mientras escuchamos cómo se acerca el tren. Se escucha un rugir de la bestia y un rechinado de choques entre fierros oxidados con muchos gritos» (17). En ese momento se presenta una metonimia, puesto que se advierten sonidos monstruosos a lo lejos para referirse a la Bestia. Sería innecesario mostrar a las pequeñas audiencias el momento en el que el niño es arrollado por la máquina, por ello la sonoridad, de acuerdo con la partitura, es la parte por el todo.

El ocultamiento de la Bestia durante la vigilia logra que los lectores-espectadores se sorprendan en el desenlace de la obra, puesto que La Bestia –de acuerdo con la teoría de los objetos de Shaday Larios– se poetiza en el mundo onírico, deja de ser un objeto para adquirir cualidades humanas. Está oculta durante la vigilia, pero se hace presente en la narrativa del pequeño; entonces surge lo que Giorgio de Chirico define como un “enigma” en relación con la pintura metafísica:

Para de Chirico los objetos cotidianos poseen un aspecto de oculto metafísico, intensificado cuando nadie los ve. Existe un movimiento intuitivo entre su aspecto visible e invisible, entre lo que comunica y no comunica,

dinámica por la que se afirma en la tela metafísica el objeto cotidiano, y recibe el nombre de enigma (Larios 73).

La parte visible y que comunica acerca de la Bestia se ofrece en el mundo onírico; la oculta, se halla en el mundo real, que solo se enuncia mediante ruidos y crujidos, así como una luz brillante. A partir de estos elementos, como apunta de Chirico, se «lanza un enigma a quien la recibe [al espectador-lector] y despierta dudas, interrogantes» (73).

De esta manera, la Bestia va poetizándose en escena y en la mente del lector-espectador, hasta que olvida lo que probablemente conoce de ella, un objeto viejo, con algunos vagones oxidados que traslada a personas; en cambio contempla a un ser desdichado cuyo trabajo desprecia porque él mismo reconoce los peligros a los que se exponen aquellos que se suben en su lomo; se trata de alguien que quisiera ser libre. Sin embargo, la Bestia de la vigilia no se frena y sigue su curso:

La bestia sigue su camino, no se desvía, sigue la misma ruta y pisa los mismos pueblos ... casi siempre. La bestia abandonó su camino oxidado y dio vueltas hasta terminar panza arriba. Arrastró consigo muchas vidas, mucha hierba y lanzó un rugido de fierros antes de su gran silencio. (Sierra 17)

Como se aprecia, la condensación y la metonimia son recursos necesarios en el teatro para pequeñas audiencias. Las autoras confían en que su público, a partir de un elemento mínimo reconozca el mundo que ellas despliegan. También

posibilitan que la voz del protagonista reúna las inquietudes de diferentes infancias.

En *El misterio de las niñas desaparecidas*, de Berta Hiriart, la condensación en el sueño del hermano de Belisa se ofrece por todas las niñas desaparecidas. Ahí al igual que una *Bestia en mi jardín*, un ser enorme, la figura del monstruo Tremendis da cuenta de problemáticas que atentan contra los derechos de las representaciones de infancias contemporáneas: trabajo infantil, desaparición forzada, gobernantes corruptos, entre otras. En la obra de Hiriart, el mundo onírico permite apuntalar la realidad para no enunciarla de forma abrupta:

Aparece en sueños Belisa, la hermana de Conrado.

BELISA: (sus palabras suenan con eco) Conrado, hermanito, estoy viva. Tal vez no te acuerdas de lo que pasó porque te golpearon y te desmayaste, pero nunca quise dejar nuestra casa ni me ahugué en un río, como dicen. Me secuestraron para venderme como esclava. No sé bien dónde estoy. Es un lugar oscuro sin camas, sin comida, sin abrazos. ¡Ven! ¡Ven! ¡Te esperoooo! (Hiriart 38)

El ocultamiento refuerza a los personajes: Belisa aparece en un sueño al igual que la Bestia en los sueños de Damián. Durante la vigilia, la niña no puede comunicarse con su hermano porque está cautiva. El mantenerla oculta crea el enigma –como lo afirma De Chirico– provocando un juego de sueño en el que la voz de la pequeña permite abordar la realidad compleja de la niña.

El juego de sueño para las artistas apuntala la realidad. En los libros clásicos infantiles como *Alicia en el país de las Maravillas* o *Donde viven los monstruos* las historias oníricas referían aventuras fantásticas en las que despertar constituía la resolución. En cambio, en las partituras escénicas, las escenas complejas también se encuentran en los sueños, y despertar a veces representa una pesadilla.

Las aves como metáfora fundadora

El ave ha sido uno de los símbolos más importantes para el ser humano en diferentes épocas y diversos rubros: el arte, la cultura, las ciencias exactas, las artes augurales, entre otros. La atracción y la admiración que las personas han tenido por estos seres se deriva del poder de su canto y su fisonomía majestuosa en la que destaca el plumaje que les posibilita el vuelo al tiempo que les permite habitar el agua, la nieve, el viento, la tierra, como lo asegura María de Lourdes Navarajo, la especialista en aves:

Las aves son organismos que se distinguen de una manera muy marcada de los demás animales debido a su plumaje, la capacidad de volar y cantar. Han estado presentes en todos los planos culturales de la vida de los seres humanos, desde la prehistoria hasta tiempos contemporáneos. (Navarajo, *Las aves*, 6)

Por lo tanto, el simbolismo de las aves ha permeado también la literatura dando origen a una metáfora frecuente, “el ave como alma humana” tal cual lo asegura María-Àngels Roque: «Así, las tradiciones literarias cristiana y

musulmana están plagadas de historias, leyendas y creencias sobre las aves como metáforas del alma humana» (236). En la actualidad, se configuran diversas metáforas en función de la representación de las aves. Respecto a la literatura infantil contemporánea, estos seres constituyen personajes recurrentes en las narrativas escritas y visuales en la poesía, el teatro, la novela, el cuento, ver la figura 4.



Figura 4. Las aves en la literatura infantil

De esta manera, a lo largo de la investigación, advertí que la figura del ave también es recurrente en el teatro para pequeñas audiencias, y su representación ha tenido un desplazamiento, puesto que no solo encarna el alma de las niñas y los niños; sino que, en la actualidad, se apuntala también como el medio desde el cual se da voz a diferentes infancias, incluso a aquellas silenciadas en la ficción y

en la vida real. Por ello –como enuncié en el primer capítulo– considero que las aves representan una metáfora fundadora en el teatro para públicos jóvenes en comparación con la figura del ogro que encarna la metáfora fundadora prototípica, de acuerdo con Suzanne Lebeau. Esto es, las aves permiten que los adultos reconozcan las representaciones de los pájaros desde su connotación y tradición en la literatura infantil, al tiempo que las niñas y los niños advierten personajes parecidos a ellas y ellos que expresan aquello que les causa interés, miedo, angustia, emoción, enojo, tristeza.

El ave como metáfora fundadora

En primer lugar, debo aclarar que ave refiere a la especie cuyo cuerpo está cubierto de plumas. Dentro de esa gran especie, se encuentran los pájaros (*passeriformes*¹³) que constituyen aproximadamente la mitad de las subespecies de aves. Por lo anterior, utilizo ambos términos como sinónimos cuando el uso es debido. Considero necesario también ofrecer la semántica de la etimología del vocablo «ave», el cual refiere a un saludo, como lo anuncia la ornitóloga Lourdes Navarajo:

No está por demás recordar que hasta un simple saludo es una acción gratificante, y en este sentido, me remito al origen de la palabra ave que proviene del latín que fue utilizada por los romanos como un estilo de

¹³ “Diccionario / Glosario ornitológico”, *Avian report español*: <https://es.avianreport.com/diccionario-glosario-ornitologico/>.

salutación. Se trata de la conjugación singular de la forma imperativa de *avēre* y significa “estar bien”. (Navarijo 19)

Desde su origen, la palabra tiene una connotación positiva, «estar bien», lo que refleja la manera en la que han sido concebidas las aves: seres que evocan el bien. Probablemente, por ello es recurrente la configuración del ave en la literatura infantil. A pesar de que los perros y los gatos son especies más cercanas a las niñas y los niños –en los textos que revisé para el proyecto de investigación desde la maestría– llamó mi atención que las aves se despliegan por las narrativas visuales y escritas infantiles más que cualquier otra especie.

Cabe señalar que existen subespecies como las lechuzas blancas que en el imaginario representan malos augurios. Se ha comprobado que estos seres son sacrificados porque algunas creencias y saberes locales señalan que su canto anuncia la muerte; sin embargo, son animales nocturnos sensibles a los ruidos y las luces por lo que cantan para pedir ayuda, atraer pareja o imitar a sus depredadores (Divulgación UNAM s.p.), pero en absoluto son dañinos. De esta manera, el simbolismo de estas aves ha traspasado la literatura infantil dando lugar a personajes malvados, de manera similar a las aves carroñeras, buitres o zopilotes, incluso en algunos momentos los cuervos refieren seres oscuros que llevan consigo malos presagios.

En especial, en el teatro para pequeñas audiencias aparecen aves diversas que, por lo general, representan las distintas formas de ser niñas y niños (y en ocasiones de adultos), puesto que se ha quebrantado la concepción única en la que se los imaginaba como seres buenos cuando se comportaban educados y

silenciosos, como si se tratara de pequeños adultos. Así, el arte escénico permite advertir diversas infancias sin ofrecer calificativos ante sus comportamientos, se advierten representaciones de pequeñas y pequeños similares y diversos como sus homólogos de la vida real (Kruckemeyer 149). Lo anterior se logra porque, como lo he apuntado en varias ocasiones, las autoras conviven de forma cercana con las pequeñas audiencias.

Al respecto, en la obra *Conferencia de los pájaros* (2002), de Farid Ud-Din Attar publicada por primera vez en 1177, los diferentes tipos de pájaros emulan distintos seres humanos. En comparación con el texto de Ud-Din Attar, en los textos de las dramaturgas cada especie de ave se compara con las diferentes infancias, entonces se rompe la concepción única que se tiene sobre lo que es ser niña y niño:

Decir que los pájaros de 'Attar representan simplemente el alma no es suficiente ... en *La conferencia de los pájaros* los pájaros tienen una entidad individual. Cada especie refleja unos atributos, unas reservas y unas inquietudes humanas acerca del viaje. Por ello, es necesario considerar cada pájaro en relación con las cualidades que le asigna 'Attār y a su significación en el relato. (Anwarali 44)

En la obra del poeta, las aves realizan un viaje en el que deben superar diferentes pruebas para conocer a Simurg¹⁴, el rey pájaro que los gobernará y traerá prosperidad. Sin embargo, descubren que —al finalizar el periplo— el gran

¹⁴ De acuerdo con el aparato crítico que Sara Janés realizan al libro de Din Atar: «La palabra compuesta *dese* y *murg* quiere decir `treinta pájaros´»(100).

Simurg son ellos mismos y han conocido su fortaleza para sobrevivir a la tempestad: «Al final treinta pájaros, / unidos por su búsqueda común, encuentran a su rey. / Y descubren que ellos son el rey Simurg / y que el rey Simurg es cada uno de ellos... / y todos ellos» (Sís, s.p.).

En este sentido, en algunas obras para públicos jóvenes escritas por las cinco dramaturgas, la metáfora del ave con el alma humana va dando lugar a una metáfora fundadora puesto que se advierten realidades que están a la vista de todas las infancias; las niñas y los niños, así como aquello de lo que las escritoras quieren hablar. Es decir, se cumple el elemento que estructura la metáfora fundadora: se reconcilian tres elementos, en apariencia irreconciliables, como se muestra en la figura 5.

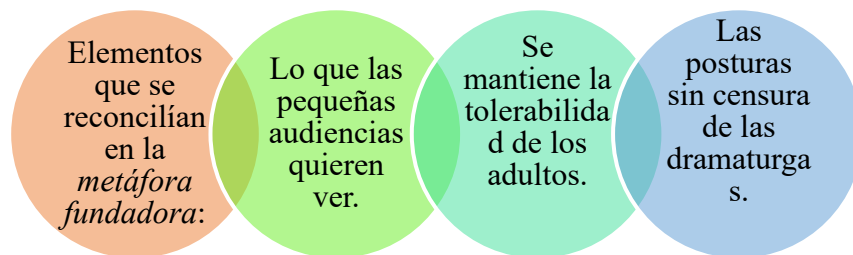


Figura 5. Elementos de la metáfora fundadora, de acuerdo con Suzanne Lebeau.

Al respecto, el ogro en la obra de Suzanne Lebeau es el mejor ejemplo de metáfora fundadora puesto que, como se anunció en el primer capítulo, reconciliaba estos tres elementos:

- 1) La dramaturga aborda en sus obras aquello que las propias niñas y niños le sugieren, por tanto, configura personajes similares a las pequeñas y pequeños, incluso con pensamientos siniestros, como el Ogrito que no

puede olvidar su instinto ogresco en el que comer personas es parte de su naturaleza.

- 2) La autora considera que es imposible excluir a los adultos, pues ellos llevan a las infancias la mayor parte de las veces al teatro o compran los libros que leen.
- 3) Lebeau escribe en libertad, desde sus puntos de vista, sin censura, habla con las niñas y los niños sobre las realidades de estos, incluso aquellas descarnadas.

Algunas metáforas fundadoras se detonan a partir de ciertos personajes o pasajes de los cuentos de hadas clásicos, los cuales cobran un nuevo sentido «se reprograman» (Lebeau, FITUNAM 2020, s.p.). Asimismo, surgen de preguntas que raramente pueden responderse con precisión: ¿por qué hay adultos que son malvados con los niños sin motivo aparente?

Lebeau afirma que las metáforas fundadoras son el cimiento de sus obras de teatro. Han surgido mientras escribe cuentos que contienen ideas, preocupaciones, reflexiones, sueños y miedos que ha escuchado durante los talleres de juegos dramáticos que ha realizado con niñas y niños:

La idea del ogrito, tal como se me vino a la cabeza, es el ejemplo, más convincente de lo que yo llamo metáfora fundadora. Puse al ogro en el niño mismo, invertí los términos del mito para hacer que surgiera un sentido nuevo, inédito, rico en cuanto a los sentidos que da la confrontación con lo real. (Lebeau, *Escribir*, 151)

Por lo anterior, considero que las aves son, a las obras de las dramaturgas, lo que el ogro a la obra de la autora canadiense: representan un dispositivo de visibilidad en el que lo intolerable se reconcilia con las posturas de las dramaturgas, pues ellas configuran las infancias con las que conviven y no aquellas que los adultos quieren ver en escena y leer en las partituras. Al igual que el viaje de las aves de Ud-Din Attar, se advierten diversas infancias que no siempre tienen un final feliz, incluso algunos personajes mueren en escena, puesto que existen diferentes contextos y distintas maneras de ser niño y ser niña, en las que es posible que sus homólogos de la realidad se reconozcan.

En la obra del poeta Ud-Din Attar, algunos pájaros mueren en el intento de conocer a Simurg, otros no se atreven a emprender el vuelo, siguen caminos diferentes, o prefieren dejar atrás a sus compañeros. De igual forma, algunas representaciones de niñas y niños en las obras de las dramaturgas son verdaderos protagonistas al tomar sus decisiones, en algunos casos con consecuencias devastadoras, pero se observa de qué manera –en función de sus circunstancias y contextos– deciden sobre sus propias vidas sin amenazas, castigos o premios, por parte de los adultos: las representaciones de niñas y niños toman riesgos importantes con la finalidad de estar mejor.

En especial, la encarnación de las aves es recurrente en las obras sobre migración, con un acento en los textos en los que los protagonistas viajan sin la compañía de un adulto. Los viajeros al igual que las aves migratorias anuncian cambios benéficos, puesto que la mayoría de las personas que se van lo hacen para mejorar su calidad de vida o salvaguardar su integridad: su partida alberga la

esperanza de que vengan tiempos mejores para aquellos que se quedan; su llegada también representa, en la mayoría, bienestar.

La referencia entre aves y migrantes es clara, puesto que las aves migratorias tienen funciones vitalicias para el ser humano; sus vuelos anuncian los cambios de estaciones y las actividades climáticas favorecedoras, como la primavera: «El paso anual de gansos, golondrinas, y muchas aves más, representa una señal fidedigna sobre la llegada puntual de una estación benéfica» (Navarijo, *Aves, uso*, 20). Al igual que la migración, las aves también se apuntalan en las obras para desplegar temáticas complejas como la desaparición forzada de niñas. De esta manera, la metáfora fundadora de las aves permite a las autoras escribir en libertad, desde lo que ellas quieren configurar, desde las interpretaciones y las lecturas que hacen con las pequeñas audiencias sobre las realidades mexicanas, como se muestra a continuación.

En *Martina y los hombres pájaro* de Mónica Hoth mediante los pájaros se da movimiento al discurso desde el inicio hasta el final: el querer y poder decir —de las niñas y los niños— sobre la migración. Así, para suavizar la partida del padre de la Martina, los migrantes, como su papá, se transfiguran en aves migratorias. La imagen de la parvada y el vuelo cubre el trasfondo de un viaje en el que la vida se juega en todo momento: la comparación con los pájaros es directa sin ser cruel, incluso resulta visualmente poética; en ese intersticio surge la metáfora fundadora. Esto es, Mónica Hoth escribe libremente sobre la migración al tiempo que, a partir de un juego de sueño, las preocupaciones de Martina (probablemente de varios

niñas y niños) se desplazan e intentan resolverse mediante el mundo onírico; lo anterior sucede sin perder de vista la tolerabilidad del espectador-lector adulto.

Ahora bien, el juego de sueño permite que durante el trayecto onírico Martina atraviere peligros comunes a los que están expuestos sus homólogos en la vida real que viajan solos hacia el país del norte: encontrarse con extorsionadores que prometen llevarlos a su destino a cambio de dinero, pero sólo les roban sus pertenencias; grupos de poder que los secuestran para alinearlos en sus asociaciones delictivas.

Durante su trayecto, después de huir de unos perros furiosos, Martina se encuentra participando en un juego televisivo en medio de un set de grabación. Ella se sorprende de estar ahí, pero juega porque le han prometido que si gana, le darán la llave para abrir las jaulas de los hombre-pájaros que una bruja malvada tiene bajo su poder. De esta manera, el sueño resuelve de forma sencilla el problema que angustia a la niña mediante los recursos que están a su alcance, puesto que los adultos no hacen más que cuestionar sus decisiones.

La transfiguración de los perros y la bruja podría referir a la policía migratoria que representa otro peligro sustancial en el trayecto de las niñas y los niños que viajan sin compañía, sucesos que se enardecieron en 2018 cuando pequeñas y pequeños migrantes fueron separados de sus familiares, y literalmente fueron enjaulados como *niños pájaros*:

Viernes 7 de diciembre de 2018, Washington. El gobierno del presidente de Estados Unidos, Donald Trump, ha separado a 81 niños migrantes de sus padres en la frontera con México del 21 de junio a

la fecha, a pesar de que ante una cascada de condenas internacionales y nacionales fue obligado a emitir una orden ejecutiva para cesar dicha práctica, informó este jueves la agencia. (Ap., Reuters y Notimex s.p.)

De esta manera, la figura de las aves –al igual que la del ogro– comparte una naturaleza salvaje, en libertad, y otra en cautiverio, lejos de sus instintos. El Ogrito aprende a comer vegetales porque su madre humana lo intenta mantener alejado del color rojo y de la carne, sin embargo, al conocer la sangre el ogro no resistió el poder de su olor, color y sabor.

De igual forma, las aves para los humanos han representado animales de compañía a pesar de que su naturaleza es otra. Por ello, en cuanto Martina abre las jaulas de los hombres pájaros, ellos huyen de inmediato causando el enojo de la bruja. Es decir, la naturaleza de las aves y los ogros es innegable, aunque los humanos intenten modificarla:

Martina entra en un espacio con la apariencia de un teatro de sombras donde jaulas con pájaros están colgadas. No hay nadie más que el silencio y las jaulas. Con la llave maestra va abriendo las jaulas para que los pájaros vuelen. Cuando están libres, comienzan a silbar estrepitosamente. (Hoth 27)

Así, durante el viaje onírico, Martina desplaza a sus sueños el miedo que tiene de que su padre esté encerrado; se muestra la manera en la que la niña interpreta la realidad de la que su madre no quiere conversar con ella, pero escucha a su alrededor. La protagonista no comprende por qué ningún adulto,

incluida su mamá, le piden que no mencione nada al respecto, pues lo único que debe hacer –como todas las mujeres del pueblo– es esperar. Pero la angustia de Martina crece, en lugar de disminuir, con cada recomendación de los mayores. La niña siente temor de quedarse sin padre, en relación con los rumores que ha escuchado. No permanece sin hacer nada, como dice su madre, porque ella tiene la esperanza de que su familiar regrese con vida, pues su mayor miedo es quedarse huérfana. Por ello, en su sueño abre las jaulas de todos los pájaros, no quiere que haya huérfanos, incluida ella: «Martina: Quisiera que no mataran a los hombres pájaro. Quisiera que no hubiera niños huérfanos porque sus papás se van a trabajar al otro lado» (Hoth 20).

De nuevo, la metáfora fundadora resuena, Hoth despliega la realidad de las aves migratorias como realidad también de los migrantes: algunos mueren en el trayecto al igual que las aves de Ud-Attar. La imagen de las aves migratorias suaviza la escena al tiempo que se acentúa el efecto de las palabras de la protagonista sobre los niños huérfanos. Es decir, la metáfora fundadora permite que la escena sea tolerable para los adultos.

En *El misterio de las niñas desaparecidas* de Berta Hiriart, Águila pequeña representa un ave que el guardaespaldas Sabas maltrata sin razón. Conrado le pide que no lo haga, pero el hombre insiste en provocar dolor a ese ser. Águila pequeña se desmaya y cae al suelo; a partir de ese momento Conrado se hace cargo de ella y la protege: «*Sabas lanza a Conrado un perdigón en la pierna, pero éste salta. Sabas se ríe y dispara contra Águila pequeña haciéndola caer. Conrado la recoge y permanece con ella entre las manos*» (Hiriart 37).

Mientras duerme con Águila pequeña, Conrado sueña que su hermana Belisa –quien está desaparecida– le pide que la rescate pues no murió en el río como le hicieron creer el alcalde Maximino y su guardaespaldas Sabas. La niña enuncia que está secuestrada con otras pequeñas. De esta manera, la imagen de un hombre con una pequeña ave es serena, a pesar de que Belisa anuncia que se encuentra cautiva. Hiriart elige un ave con un simbolismo que refiere al poder y equilibrio, de igual forma, la escena se torna armónica a pesar de la contraposición entre la visualidad apacible y la fuerza de las palabras de la niña:

En ocasiones las águilas son llamadas “Pájaro de Trueno” o “Pájaro de Fuego”, significando el equilibrio, porque se trata de aves magnificas que surcan el cielo y alcanza alturas, y así tocan al Gran Espíritu y transportan a la tierra el fuego y la energía de los cielos, por estos motivos se han convertido en símbolo preferencial de poder y de equilibrio. (Malpica en Navarajo, *Aves*, 150)

Hiriart configura una especie que atraviesa ambos umbrales, el de la vigilia (tierra) y el sueño (cielo). Águila grande sabe dónde está su hijo y ha visto el cuidado que Conrado ha tenido con él. En agradecimiento concede un sueño vívido al joven que lo ayuda a dar con el paradero de su hermana. Posteriormente, las aves amigas de Águila grande conducen a Conrado hacia Dorotea, pues ella sin así quererlo dio con el escondite en donde están Belisa, las niñas y las mujeres que han sido raptadas. Así, las aves resuelven el conflicto teatral. De esta manera, mediante el equilibrio que simbolizan las águilas, adviene la metáfora fundadora: Hiriart aborda con libertad un tema complejo, al tiempo que la estética visual

permite que sea tolerable para los adultos, mientras las niñas y los niños advierten realidades de las que los mayores poco dialogan con ellos, pero de las cuales tienen dudas pues se encuentran inmersos en esos contextos.

Ahora bien, a pesar de que el águila constituye un ave poderosa, la metáfora fundadora nos confronta con la vulnerabilidad de esta especie a manos de los seres humanos. La inteligencia de estos animales, su excelente visión y su agilidad para volar a alturas extremas no las exentan de caer en manos de personas malvadas. De igual forma las niñas y las mujeres, incluida la alcaldesa Justa, están expuestas a peligros, son vulnerables cuando se encuentran frente a humanos malvados como Sabas y Maximino,

En la obra de Hiriart, el lenguaje de las aves solo lo pueden entender aquellas personas sensibles y amables con los demás. Por lo general, en la literatura infantil las representaciones de las niñas y los niños comprenden el lenguaje de las aves o encarnan aves, como Águila Pequeña. Conrado es tartamudo, pero puede hablar con ellas. Unicamente algunas personas logran entender y hablar en *lenguaje ave*: «Ese `todo´ equivale a conocer el lenguaje de los pájaros [aves], es la capacidad no solo de penetrar en sentido de un discurso ajeno sino de captar los distintos tipos de seres, estados y moradas de los que se hallan en la vía» (Janés en Attar 18). Probablemente Conrado entiende este lenguaje porque defiende las causas justas y las protege, “capta a los distintos seres”. Al contrario, Sabas, no solo es malvado con las personas, sino que se divierte provocando dolor en otros seres, por lo tanto, jamás entenderá el lenguaje pájaro.

En *Una Bestia en mi jardín*, el conflicto teatral se despliega mediante las luces: las azules y las moradas rememoran el mundo onírico. Las luces blancas representan un pliegue –o hilo conductor– pues simulan canarios y un loro dentro de jaulas. Valentina Sierra, como lo mencioné, asegura que las Patronas representan el efecto más luminoso de todo el fenómeno de la migración, probablemente las luces constituyan una manera de rememorar la labor de esas mujeres voluntarias. Así, la dramaturga y directora, en lugar de incluir pájaros, elige luces que emiten sonidos, como lo apunta Hugo Salcedo: «El sonido de las aves que cantan sirve como partitura ambiental que solo se interrumpe, aun cuando la representación no comienza, por el tren que pita y pasa de largo» (68). Entonces la obra inicia con el cantar de los pájaros, incluso antes de que los actores salgan a escena; durante el desarrollo son fundamentales porque Damián quiere liberarlos, ya que piensa que deben querer contar historias a otros mediante su canto:

LIONILA: Dejen en paz a mis canarios, Damián.

DAMIÁN: Es que ayer pensé que tal vez ellos también quieren migrar y los tienes aquí encerrados. Me dio mucha tristeza porque se la pasan viendo a otros pájaros migradores y seguramente les cuentan todas sus aventuras y los lugares bonitos que ven y ellos no tienen nada que contar.

LIONILA: ¿Te parece que no tienen nada que contar? (*Se quedan los dos observando a los canarios y escuchando sus cantos*).

DAMIÁN: Bueno... tal vez tienen mucho que cantar. Ya sé hazme una promesa.

LIONILA: A ver.

DAMIÁN: Si algún día despertamos y no tienen nada que cantar, les abrimos las jaulas. (8-9)

La partida de Damián se anuncia después de que él se pierde en el sentido de las vías y cuando se observa a su madre afligida liberando a las aves de las jaulas. Los músicos desaparecen; Lionila canta a capela y eso da un toque melancólico al final, el cual no se vislumbraba en ningún momento. Cabe recordar que los niños participaron en la escritura y quizá fueron ellos quienes probablemente dieron el cierre inesperado a la historia, de igual forma a como los niños modificaron el final del *Ogrito*, de Lebeau. En la obra de Sierra, las aves son fundamentales: después de que el protagonista muere, su madre libera (apaga) a los pájaros que ya no cantan más, así que cumple la promesa de liberarlos que le hizo a Damián. Los canarios pertenecen a los fringílidos (*fringillidae*) que viven por lo general en los árboles y tienen un canto melódico, también representan la paz:

A los canarios se les supone ser los portadores de paz y de armonía para el hogar. Para muchas personas son sinónimo de alegría y seguridad: también son símbolo de la poesía o del espíritu de los poetas, de los músicos, en otras palabras, lo son del acto creador de la voz del sonido. (Malpica en Navarajo, *Aves*, uso 296)

Los canarios al igual que los loros son especies que conviven con los humanos, incluso –por desconocimiento– durante mucho tiempo se han denominado animales domésticos que se han mantenido en cautiverio con frecuencia porque los primeros cantan melódicamente y los segundos pronuncian

palabras. La metáfora en un primer momento se muestra sencilla: Damián se muere y los pájaros también. Sin embargo, adviene la metáfora fundadora porque detrás de la muerte del protagonista se encuentra el decir de las niñas y los niños que intervinieron en la partitura escénica; asimismo la voz de la autora quien respetó la intervención de las pequeñas y pequeños sin omitir escribir sobre los peligros de la migración desde diferentes aristas; por último, mediante metonimias de luces-pájaros logra mantener la tolerabilidad de los adultos. Se mueren, se apagan las aves que –como Damián y su madre– iluminaban la vida de los migrantes del refugio. Por lo general, se considera a las infancias inmortales, sin embargo, están expuestas a los problemas sociales como la migración, aunque, como el protagonista, los canarios y el loro, no migra a ninguna parte y sólo alegran la vida con sus palabras, su paz y sus cantos.

Los seres fantásticos durante la vigilia

La fantasía ha acompañado a los seres humanos desde el comienzo de sus vidas, constituye un elemento estructurante de la psique. Se trata de la *ilusión* y representa el estadio primario antes de que las personas distingan la realidad interna de la externa; posteriormente, en la adultez, el arte –entre otros– constituye la remanencia de la fantasía. Por lo tanto, jamás desaparece por completo, de acuerdo con Donald W. Winnicott:

Esta área intermedia de la experiencia, a lo que no se le exige definición con respecto a su pertenencia a la realidad interna o a la externa (la

compartida), constituye la mayor parte de la experiencia del niño y persiste durante toda la vida en la intensa experiencia correspondiente a las artes y a la religión, y también a la vida de la imaginación y a la labor científica creadora. (35)

De esta manera, aparecen los objetos transicionales o primeras posesiones «objetos verdaderamente “no Yo” (Winnicott 819)»: las mantas, los osos de peluche, las muñecas, entre otros, se convierten en elementos importantes para la estructuración psíquica del pequeño, puesto que en ese intersticio se reúnen apaciblemente su realidad interna y la realidad exterior. En algún momento, las niñas y los niños se sumergen de lleno en la realidad externa sin dejar de lado ese mundo interno, puesto que –como lo enuncié– la ilusión (fantasía) se sublima en la adultez mediante el arte, el fantaseo consiente, la labor creativa en las artes y la ciencia.

Asimismo, el proceso estructural de interrelación entre la fantasía y la realidad es medular en las infancias, por lo que en los estudios críticos literarios contemporáneos también es un recurso importante. En *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil* (2012), como mencioné, Laura Guerrero realiza una tipología de los aspectos que han revolucionado la LIJ, desde el siglo XX, los cuales son fundamentales para comprender y analizar un panorama de la LIJ mexicana actual, incluida la literatura dramática:

- a) las modalidades neosubversivas, las cuales «procuran despertar la conciencia del lector, señalar lo difícil que es la existencia humana ... favorecen la fantasía. Y el énfasis en los valores, así como la educación por

la paz» (Guerrero 86). Tales como el neorrealismo, neorromanticismo, literatura antiautoritaria y recuperación de la memoria, el humor posmoderno, la interrelación fantasía y realidad.

b) las estrategias subversivas: «formas del discurso literario que hacen tambalear los presupuestos establecidos, los constructos sociales y culturales como metarrelatos tradicionales sobre temas como lo femenino, lo masculino y la infancia» (102), tales como la ironía, la parodia, el pastiche, la sátira, el kitsh, el sinsentido, lo carnavalesco, la metaficción.

En relación con la clasificación de Laura Guerrero, me interesa abordar la interrelación fantasía-realidad puesto que, en algunas obras de las dramaturgas sobre contextos complejos, los protagonistas interactúan con objetos o personajes imaginarios que cobran vida (se poetizan) especialmente en momentos de angustia o sufrimiento.

En estas obras de teatro algunas representaciones de pequeñas y pequeños llevan consigo la mayor parte del tiempo algún objeto importante, u «objeto protagonista» como lo denomina Shaday Larios; ciertas veces ese objeto se vuelve una coraza ante la angustia que sienten los personajes en situaciones complejas: «De modo que el objeto blando original sigue siendo absolutamente necesario en el momento de irse a la cama o cuando el niño se siente solo o al borde de la depresión ... puede reaparecer ante la posibilidad de sufrir una *deprivación* [privación, falta, carencia]» (Winnicott 821). Por lo anterior, las niñas y los niños, así como sus homólogos de la escena, se refugian en la fantasía cuando la realidad es insoportable.

En *Cosas pequeñas y extraordinarias* de Micaela Gramajo y Daniela Arroio, Emma cambia de lugar de residencia, se va a un sitio lejano en el que hay una playa y hablan un lenguaje extraño. Debe huir con su familia del país sin ella tener claro las razones, las autoras no enuncian de qué país provienen ni a qué país llegan, como lo afirma Hugo Salcedo:

Aquí se presenta una familia de periodistas (papá y mamá) que vive en un país de mucha violencia; aunque no se especifica que sea México, la obra contiene elementos como el lenguaje o las situaciones, para entrever que se trata de éste o de alguno de Latinoamérica. (82)

Al principio aborrece su nuevo hogar, extraña demasiado a su abuela y su colección de objetos al que denomina Museo de las Pequeñas y Extraordinarias Cosas. No quiere ir a la escuela; se siente triste y cree que nadie la entiende, solo un gato que se llama Gato, quien la acompaña y sirve de puente entre su realidad interna y la realidad externa. El animal habla el mismo idioma que Emma y también el del lugar a donde llega la niña; de igual modo reconoce las costumbres de ambos espacios.

GATO: ¿Tú cómo te llamas?

EMMA: Hola, soy Emma

GATO: Gato

EMMA: Sí. Ya vi que eres un gato, pero ¿cómo te llamas?

GATO: Gato. (Gramajo 9)

Gato aparece justo en el momento de más incertidumbre: el hogar de Emma y su vida se han roto, su tío está desaparecido y su familia amenazada, como lo afirma Hugo Salcedo:

El tío de la niña, el hermano de la mamá, también es fotógrafo en el mismo medio informativo. Ante la desaparición forzada y la amenaza de que los “desaparezcan” también a ellos, los padres de Emma emigran a un país lejano para salvar sus vidas y la de su hija. (82)

Por lo anterior, un ser imaginario se convierte en el mayor refugio de Emma, la fantasía soporta el peso de todo lo que la pequeña ha tenido que vivir en tan breve tiempo sin que ella tenga espacio para acomodarlo. Así surge Gato, un personaje que la ayuda a seguir adelante. Poco a poco, al lado de su amigo asume su realidad y encuentra algún brillo en ella, como ver a las ballenas en el mar, y hablar otro idioma; pronto Gato se va desvaneciendo al tiempo que Emma encuentra amigos reales.

En *Mía* de Amaranta Leyva la realidad y la fantasía se fusionan cuando la protagonista, Mía, en el sótano de su casa se encuentra con un juguete de épocas pasadas. La niña permanece escondida puesto que sus padres están peleando y ese lugar oscuro representa el único sitio seguro para ella. El temor que tiene hacia su padre la hace buscar refugio en su muñeco preferido, Sinforoso; él habla y le pide una explicación sobre por qué acabó abandonado ahí si antes eran los mejores amigos:

Mía: ¡Sinforoso!... ¡El más baboso! (*Se abrazan.*) Creí que ya no existías; que te habías perdido.

SINFOROSO: Momento y aclaración. Yo no me perdí: yo me olvidé un día, tú me perdiste, me perdieron... y me olvidaste...Y mientras, mira cuánto creciste. (Leyva, *Mía*, 10)

Mía, al igual que su padre, es grosera con el muñeco, incluso lo lastima como su papá a su madre y a ella. La protagonista es más agresiva con el juguete en tanto que escucha que suben de nivel los insultos entre sus padres. Al final con su amigo escapa por una ventana, encuentra a su madre y los tres se marchan juntas para siempre de esa casa.

En *Dibújame una vaca*, también de Leyva, Emilio, el protagonista, llega a un nuevo lugar con su mamá después de que sus padres se divorcian. Él está enojado pues extraña a su papá y le da miedo ir a una escuela nueva, además la casa le parece desagradable. Para soportar los cambios, el niño lleva consigo el dibujo de una vaca que poco a poco cobra vida y lo acompaña en los momentos que él tiene que ser valiente.

Vaca: (*En tono melodramático*) ¡Ahhh! ¡Ahora te avergüenzas de mí! De tu vaca que dibujaste con el lápiz que te regaló tu papá y unos crayoncitos de colores. ¡Aaahhh!

Emilio: No, no me avergüenzo de ti. (Leyva, *Dibújame*, 10)

Vaca lo anima a ir a la escuela y a conocer a una niña que le gusta.

También logra que sea fuerte cuando debe enfrentar a unos compañeros violentos. Posteriormente, cuando Emilio encuentra amigos y le gusta ir a la escuela, deja el dibujo de Vaca con Pablo, un pequeño tímido que la necesita más que él.

En la obra Gramajo, al igual que en las de Leyva, los tres protagonistas cambian o huyen de su casa; el trayecto es una incertidumbre, por lo que se vuelcan hacia la fantasía para encontrar un refugio en amigos fantásticos que los ayudan a atravesar el dolor, la angustia, el miedo. Emma, Mía y Emilio están empezando una nueva vida, pero antes de habituarse a ella, asen con fuerza a sus amigos fantásticos con los que pueden hablar, llorar o descargar la furia a los que su situación los conlleva. Los tres son hostiles con Vaca, Gato y Sinforoso – respectivamente– en los momentos de mayor tensión. De esta manera, como lo decía Winnicott, ese objeto imaginario es necesario para no sufrir de golpe la realidad. Los seres fantásticos que crean los tres protagonistas son un reflejo de ellos mismos, una manera de hablar sobre aquello para lo cual no tienen respuestas y les causa dolor. A través de estos seres fantásticos, reflexionan y observan su fortaleza: ellos mismos reconocen, aceptan y se adaptan a su nueva realidad sin la ayuda de un adulto.

El ensamblaje de objetos que penden

Este dispositivo es el más acotado, se muestra casi imperceptible en las partituras de algunas dramaturgas. Sin embargo, representa un elemento importante, que no apela únicamente a lo estético ni se trata de una coincidencia en el trabajo de las artistas. La curaduría de los objetos, como lo anuncian Szuchmacher y Larios, es parte medular de la narrativa visual y escrita.

En primer lugar, delimito el término ensamblaje, que de acuerdo con Patrice Pavis: «El ensamblaje resulta un concepto y un instrumento práctico para describir cómo la dramaturgia moderna y contemporánea reúne a veces materiales [...] para constituir paso a paso una performance a partir de elementos reunidos más o menos sistemáticamente» (98). De esta manera, advierto en algunas piezas que, de forma sistemática (repetitiva) se anuncian en las partituras, y juntas generan una performance y una metáfora, como el ensamblaje de objetos que penden.

Al respecto, Francisco Arrieta, en el libro de Shaday Larios anuncia que los objetos que penden simbolizan el intersticio entre dos umbrales, enfatizan la sensación de permanecer entre la realidad (el suelo) y la fantasía (el techo). En este sentido, podrían compararse con el trayecto de los migrantes; también la angustia de quienes se encuentran en espera de la llegada de un familiar o un ser querido desaparecido:

Por eso el objeto suspendido, el objeto en suspensión... el objeto que nos habla de esa imposibilidad de tocar el piso, de volver a una normalidad, de volver a tener sentido. El objeto que nos habla de los ausentes, de los desaparecidos, de los que ya no están ... esa sensación de ingravidez, que

de repente atraviesa a las personas cuando reciben la noticia o se enteran de que otras personas ya no están. (345)

En las acotaciones escenográficas de algunas obras de teatro, las dramaturgas eligen ensamblajes de objetos que cuelgan. Lo anterior refuerza la sensación de que los personajes se encuentra entre dos umbrales, como aquellos protagonistas que están en medio de la guerra, los migrantes, los que están muy enfermos, los que desaparecen forzosamente, aquellos que son violentados por alguno de sus padres. La vida sigue su curso, pero ellos se encuentran en la suspensión, en la antesala de cumplir un sueño, escapar, o de perderlo todo y quedar atrapados para siempre.

En *Una Bestia en mi jardín* algunos objetos cotidianos de la partitura escénica apuntalan el mundo onírico del protagonista. Se trata de elementos que se encuentran suspendidos: la hamaca que es un objeto protagonista, los zapatos colgados de los cables y las jaulas con luces-pájaros que se apagan cuando el protagonista muere; también los morrales que penden de los hombros de los dos títeres, cuyo contenido son hormigas que –según Damián– son el antídoto infalible contra la Bestia. Mediante la suspensión se enmarca el juego de sueño, puesto que se despliega el intersticio entre un umbral y el otro, se enfatiza la sensación de permanecer entre la realidad (el suelo) y la fantasía (el techo); también se compara con la diáspora de los migrantes, en la que la llegada es incierta y el regreso representa una imposibilidad. Al respecto Hugo Salcedo describe la escenografía:

El montaje a cargo de la Compañía Puño de Tierra, con la dirección escénica de la propia autora propone una adecuada escenografía que coloca la vía del ferrocarril en primer nivel, cruzando de un lado al otro del proscenio, e integra también algunos mástiles y cables metálicos, alambradas y tendederos de ropa, unas jaulas de pájaros, la hamaca donde se recuesta en niño Damián y en lugar visible el letrero del refugio. (68)

En relación con la cita anterior, la hamaca es un objeto protagonista en la puesta en escena, se poetiza, se convierte en ese momento de suspensión de los migrantes, constituye un refugio seguro, pero efímero, al igual que estar encima del tren. Ahí Damián, como lo apunta Salcedo, se recuesta, además canta con la Bestia en sus sueños y con los migrantes durante la vigilia; en ese lugar también Leonila llora a su hijo muerto. La hamaca está ubicada al centro del escenario y atraviesa ambos umbrales: *«Unas vías abandonadas cruzan el escenario, es un patio de una casa, en el patio hay varias jaulas con canarios y un enorme loro, una hamaca es el centro de la escena, además hay dos largos tendederos con sábanas»* (Sierra 1).

En la puesta en escena, los zapatos colgados encarnan¹⁵ a los migrantes que están desaparecidos, perdidos, «en suspensión». Sutilmente se mencionan nombres de personas que aluden a los dueños de los zapatos que penden de los cables. Entonces van poetizándose hasta que el lector-espectador deja de ver el

¹⁵ Aunque mencioné que no analizaría puestas en escena, este ensamblaje, así como el de las luces-pájaros son medulares para reflexionar la partitura, y no se encierran en la dramaturgia. Por única ocasión coloqué elementos del montaje dirigido por Valentina Sierra y el grupo Puño de Tierra, en el Teatro Isabela Corona, de la Ciudad de México el 9 de noviembre de 2019.

calzado y mira objetos que tienen ausencia, porque alguna vez pertenecieron a alguien con una historia, con un nombre, el cual se rememora en la obra.

Damián compara las luces-aves de las jaulas que penden del techo como los migrantes que van colgados de la Bestia. Se trata de luces simples que el espectador reconoce como aves que brillan con fuerza, porque se poetizan mientras que pierden su carácter de objeto cotidiano; brillan en ambos mundos, pero con mayor fuerza durante los sueños, y se apagan cuando Damián muere. En conjunto con los demás elementos se conforman un ensamblaje de objetos que penden y apuntalan el juego de sueño que surge en la puesta en escena.

Para reforzar la imagen de la suspensión, se incluye un número de acrobacia al tiempo que Damián de la vigilia hace un monólogo sobre su sentir al respecto de estar colgando de la Bestia: «Debe ser difícil subirse a una bestia (*cae un migrante subido en una cuerda floja, y durante todo el monólogo reproduce la imaginación de Damián sobre el cable flojo*). Pero más difícil quedarte arriba y caerte» (Sierra 5). En este sentido, viajar encima del lomo de la Bestia es similar a estar en el pliegue entre la vida y la muerte; entre la ilusión de llegar a un nuevo lugar, la decepción de regresar a donde no se quiere o de nunca volver ni llegar a algún destino.

De igual forma el ensamblaje de la ropa tendida tiene un juego desde el inicio, como lo menciona Shaday Larios, estos objetos cotidianos van poetizándose; pues las prendas que en un primer momento resultan triviales, son parte importante de las personas y cuentan una historia sobre ellas. En la obra, la ropa también “viste” los estados de ánimo en especial de la madre de Damián que

tiende y descuelga la ropa a lo largo de toda la partitura. Se advierte cómo las prendas contienen el enojo, la tristeza la alegría de la mujer; de igual modo, también se da la sensación de bosquejar a esos migrantes que llegan o se van del refugio (tender-*destender* / llegar-irse). En las siguientes citas se aprecia de qué manera los tendedores conforman un ensamblaje:

- «*Descubrimos a Damián en su hamaca, y en el momento en que empieza a mecerse escuchamos una canción, mientras Lionila tiende ropa en el tendedero*» (1); «*Leonila aparece a tender la ropa en el segundo tendedero* (5)»: en estas dos citas la mujer está feliz, platica con su hijo y tiende la ropa de forma tranquila.
- «*Mientras cantan la canción de las gotitas de agua, Lionila y Damián recogen la ropa, pero Damián lo hace jugando y tira la ropa por los aires* (11)»: la ropa que Leonila tiende a lo largo de la obra va poetizándose y deja de ser una acción: así resulta un momento importante que reúne a la madre y el hijo de igual forma a como los unen los migrantes.
- «*Cambia la luz, se iluminan las vías y las sábanas del fondo, detrás de las sábanas aparece Damián más pequeño y vuela hasta donde está iluminado* (5)»: Las sábanas atraviesan ambos umbrales, la vigilia y el mundo de los sueños, con ellas Damián juega. En el mundo onírico, son el telón de fondo; durante el día juega con Mauricio, un niño migrante.
- «*Aparece Lionila con una gran canasta de zapatos y los tiende*» (13): la acotación se acompaña de un diálogo en el que la mujer regaña a su hijo porque Damián quiere dejar en libertad a las aves cautivas. Es

llamativo que la autora haya elegido un ensamblaje de zapatos para esta escena, pues el calzado en la obra simboliza a los migrantes.

De igual forma que en la obra de Valentina Sierra, Mónica Hoth en *Martina y los hombres pájaros* se sirve de un ensamblaje de jaulas para representar a los migrantes que intentan cruzar la frontera mexicana y dirigirse al país del norte.

Martina sueña que viaja a un lugar lejano para rescatar a su padre, quien se encuentra en una jaula que una bruja monstruosa tiene bajo su resguardo:

«Martina entra a un espacio con la apariencia de un teatro de sombras donde jaulas con pájaros están colgadas. No hay nadie más que el silencio y las jaulas»

(Hoth 27). Ahí se muestran todas las preocupaciones de la niña al notar que su papá no regresa y nadie le da una razón clara. Se imagina que probablemente la policía migratoria, de la que seguramente ha escuchado, atrapa a su padre; su forma de poder nombrarlo es mediante una bruja a quien valientemente enfrenta cuando abre las jaulas:

BRUJA: Maldita escuincla, has dejado escapar a todos mis pájaros.

MARTINA: No son tus pájaros, ni éste su nido. Ellos son libres y pueden venir con los pájaros cuando es tiempo de volar y y regresar porque alguien los espera. (Hoth 27)

De esta manera, la suspensión de los objetos en los textos sobre migración enmarca y refuerza el sentir de esas niñas y esos niños que migran o ven migrar a sus seres queridos exponiendo incluso a la muerte colgados (pendidos) del tren La Bestia: la vida de los pequeños queda suspendida, permanecen en espera de que

sus familiares envíen noticias desde el país prometido o de que regresen con bien a casa.

En *Niñas de la guerra* de Berta Hiriart, los personajes se representan mediante un ensamblaje de prendas de vestir: «*Los personajes del pueblo son encarnados por la narradora con las prendas que tiende y destiende a lo largo de la obra*» (Hiriart 10). La narradora y protagonista, Luisa, da vida a cada una de las prendas. Poco a poco la ropa va *descotidianizándose* para poetizarse, en algún momento se van dibujando los personajes con las características que las acotaciones van dirigiendo. El ensamblaje que consta de tres tendedores se convierte en una pequeña comunidad de adultos en contra de una niña, Vera, quien llega a ese pueblo desconocido y es temida porque el lugar de donde proviene está en guerra. Entonces, en vez de ofrecerle un refugio le piden que se marche.

Shaday Larios designa a esta clase de objetos como objetos-títeres, concepto que retoma de Carrignon: «El ensamblaje de objetos para representar a un personaje corresponde con lo que Carrignon llama “objetos títere” (tomar una cuchara, hacerla caminar, darle dirección a su mirada, etc.)» (24). De igual manera, el ensamblaje parece moverse en un mismo ritmo, como lo hace la ropa tendida cuando el viento la toca, sin ofrecer resistencia, como las mentes sincronizadas y cuadradas de los habitantes: «*Luisa personifica, primero a Hilario y luego a otros personajes, con distintas voces que ya escuchamos y con las prendas que van identificando a cada uno*» (12). Los vecinos no distinguen la vulnerabilidad de una niña que llega sola y viene huyendo de la guerra. Es Luisa,

otra pequeña la que cuestiona este sentir. Cuando Vera toca el arpa el viento se torna suave, y el mal humor logra que los habitantes de aquel pueblo duerman mejor y estén de buen ánimo; todos notan un cambio, a pesar de que desconocen el motivo: «*Vera mira a su alrededor, luego se sienta y saca un arpa. La toca. El pueblo se llena de sonidos hermosos. Un suave viento mece el tendedero donde cuelgan las prendas que a la vez son personajes*» (14). Al final de la partitura, los habitantes comprenden que es necesario refugiar a las personas que provienen de situaciones complejas, en especial cuando se trata de niñas y niños que viajan solos, como en el caso de Vera: «Luisa despliega un tendedero con personajes coloridos [alegres], del estilo Vera» (30). De esta forma, al combinarse costumbres y ofrecer un lugar a quienes así lo necesiten, el tendedero se torna colorido y Vera se queda a vivir siempre en el pueblo de Nopasanada.

En *Cosas pequeñas y extraordinarias*, de Micaela Gramajo y Daniela Arroio otro ensamblaje de objetos que penden se configura el abrigo de investigadora de Emma, la protagonista:

GATO: Un ratito, Persona, vamos. Deja tu abrigo, que afuera hace mucho calor.

EMMA: Nunca me quitó mi abrigo. Aquí guardo todo mi equipo de investigadora, tiene 22 bolsillos. (Gramajo 13)

El abrigo es un objeto protagonista, puesto que Emma recolecta ahí todo lo que reúne (cuelga) para su “Museo de las Cosas Pequeñas y Extraordinarias”, una colección de objetos que hizo con su abuela. Sin embargo, tuvo que dejar el museo en el país del que huye con sus padres intempestivamente. Así, el abrigo

que nunca se quita es el recuerdo de su casa, pues no comprende por qué debe llamar hogar a ese lugar extraño con idioma que desconoce, está suspendida, lo que se refuerza con su abrigo que lleva consigo siempre. En una escena unos niños que quieren acercarse a ella le quitan la prenda para jugar y, sin así quererlo los pequeños, un auto se lo lleva.

EMMA: Que te quiten tu abrigo no es querer jugar.

GATO: Querían conocerte y se les cayó. Fue un accidente. (15)

A partir de ese momento ella no tiene más remedio que abrirse al mundo extraño que la rodea, puesto que ya no tiene la coraza-abrigo que la protegía. Cabe señalar que el tío de Emma se encuentra desaparecido, y toda la familia – incluida la niña– está suspendida. Ella y sus padres llegan a un lugar lejano para que no puedan encontrarlos. Está suspensión se refuerza con el abrigo que, con 22 bolsillos, es lo único que percibe como hogar. Al perder la prenda, reconoce otras maneras de estar: encuentra amigos y comienza el Museo de las Cosas Pequeñas y Extraordinarias II, con ello surge un nuevo traje de investigadora más ligero, de igual forma ella se siente más liviana al encontrar nuevos amigos y admirarse con el mar:

GATO: Miau, Persona. ¿Y ese vestido?

EMMA: Es mi nuevo traje de investigadora, me lo mandó mi abuela (25).

Sin embargo, la abuela no deja de buscar a su hijo, mientras Emma y sus padres tienen que mantenerse lo más lejos posible para que las personas que secuestraron a su familiar no hagan lo mismo con ellos. Es decir, la suspensión se convierte en una forma de vida para Emma y sus seres queridos, como para miles de personas en México que –a diario– tienen que seguir sus rutinas a medias, suspendidos en el intersticio de dos umbrales, en tanto que no encuentren a su ser querido desaparecido.

De esta manera, en las obras mencionadas el ensamblaje de objetos que penden enmarca un dispositivo de visibilidad de la ausencia, una posibilidad para contemplar poéticamente la ausencia sin que los lectores-espectadores se angustien.

Otras escrituras para públicos jóvenes

La dramaturgia para pequeñas audiencias de las cinco dramaturgas tiende puentes entre sí no solo en función de los temas, sino que el punto nodal se ofrece mediante el tratamiento que se da a estos. Sin embargo, existen otras formas de resolver conflictos teatrales en la literatura dramática para públicos jóvenes, en las que la aparición del mundo onírico, la representación de las aves y la inclusión de diversas infancias no conforman dispositivos de visibilidad ni metáforas fundadoras.

En relación con lo anterior, el conflicto de la obra *Golondrinas* de Gabriela Román se detona cuando tres niños, Lupe, Chavita y Alfonso, deben cruzar la frontera mexicana encima del tren La Bestia para encontrarse con sus familiares en Estados Unidos. Los tres se conocen durante el trayecto y ninguno viaja con un adulto. En un primer momento la obra podría inscribirse en lo intolerable, sin embargo, la manera de mostrarlo no es mediante dispositivos de visibilidad ni se ofrece el efecto indecible; la balanza está puesta del lado de la realidad, a pesar de que por instantes se despliega la fantasía.

Los tres protagonistas atraviesan episodios complejos durante el viaje. Por ello, la autora solicita desde el inicio que las escenas más complejas se desplieguen mediante el mundo onírico: «Estas adversidades son percibidas como auténticas aventuras de fábula en un intento de evadir su entorno, se sugiere que las escenas de mayor conflicto sean abordadas de la forma más onírica posible» (Román 2). Como lo enuncié, lo intolerable se detona mediante dispositivos de visibilidad mediante un juego de sueño, como lo hacen Mónica Hoth, Valentina Sierra y Berta Hiriart: trazan el mundo onírico que apuntala la realidad, en contraste a la obra de Román en la que lo descarnado se «evade». En el dispositivo de visibilidad de los sueños la estética va dibujando la lógica del mundo onírico que dialoga con la realidad, se funde —a veces— con ella, pero su intención nunca es obturarla. De esta manera, el dispositivo permite que se muestren las temáticas descarnadas, suavizándolas con la poética visual.

Por lo anterior, la confección del dispositivo es medular; de lo contrario, como en el texto de Román, la realidad se empalma con los sueños, puesto que sólo mediante las acotaciones se solicita un corte abrupto sin dar más recursos al lector-espectador para configurar el mundo de los sueños.

De igual forma, en otra escena unos policías abusan sexualmente de Lupe, la autora pide la transición al mundo onírico, pero no se bosqueja de qué manera ni son visibles los cambios de tiempo en función de algún elemento, como la marioneta pequeña en el caso de Sierra; tampoco se advierte a los protagonistas dormitando como en los textos de Hoth e Hiriart. Posteriormente, Lupe se droga con Chavita porque tienen hambre, y otra vez se solicita el cambio al mundo onírico:

PALO: La mera verdad, no sé. Ni me acuerdo. No se me achicopalen que ahorita les doy mi reserva. (*Se busca entre la ropa un bote.*) Huélanle.

LUPE: ¿Para qué?

PALO: Para se les quite el hambre.

...

Transición a mundo onírico. Lupe y Chavita huelen y van adoptando posturas simiescas. El Palo observa a los niños hechizados por el olor. (22)

En las obras de las dramaturgas, el mundo onírico se instala de forma natural, de igual forma a como sucede en la vida real. Las representaciones de las niñas y los niños se quedan dormidos o la estética visual se modifica. Como lo apunta Freud, los sueños infantiles la mayor parte del tiempo representan deseos que se quedaron sin cumplir durante la vigilia. La estructura del mundo onírico en

Hoth, Hiriart y Sierra es clara, los personajes duermen o aparece algún elemento que guíe el traslado entre un umbral y otro; el mundo onírico se convierte en un dispositivo de visibilidad que da cuenta de los miedos, las angustias, las interrogantes de los protagonistas mediante recursos como la condensación y el desplazamiento.

En la obra de Román, se despliega un mundo onírico, pero no es claro de qué manera, solo se refuerza la idea de evadir la realidad, no son evidentes los cortes entre la vigilia y el mundo onírico, a pesar de que la acotación lo demande. Para que la fusión del mundo onírico y la vigilia enmarque el juego del sueño, antes debe sostenerse perfectamente cada umbral.

Ahora bien, José Manuel Valenzuela señala que los pequeños migrantes que cruzan el país, a través de la Bestia, miran el trayecto como un viaje de aventuras para tratar de no confrontar la realidad, miran de buen ánimo la situación porque se sienten heroínas y héroes en medio de una misión, como se observa en las Caravanas Migrantes:

La mayor esperanza se encuentra en las niñas y los niños quienes, pese a su sorprendente entereza frente a las adversidades y su intuición vital, no entienden cabalmente lo que están viviendo, pero se aferran con sus padres, madres y abuelos a la posibilidad que conlleva la ardua travesía en la que participan y, pese a todo, con su alegría y sus sonrisas convierten el campamento en un campo de juego ... e imaginan mundos más agradables donde ellos se convierten en superiores y heroínas de las historietas, el cine, la televisión y, entonces, se vuelven poderosos, muy poderosos. (19)

Lo anterior podría sostener la construcción de los personajes de Román, por ejemplo, Alfonso se imagina que, como El Quijote, debe vencer algunos obstáculos para llegar a donde está Dulcinea, que para él es su madre que se llama Dulce. En medio de la travesía, Alfonso lo mira todo como si fuera un valiente caballero. Desde luego, la dramaturgia de Román es otra forma de hacer teatro, a diferencia de las dramaturgas de este capítulo, cuyas representaciones de las infancias mantienen una estrecha relación con sus homólogos de la vida real. Lo anterior porque las artistas conviven con las niñas y los niños constantemente. Entonces el lenguaje, los intereses de las pequeñas y pequeños se traslada a los protagonistas.

Seguramente existen niñas y niños que se entusiasmen con el personaje del Quijote, pero probablemente algunos lectores-espectadores no tendrán las referencias completas a la pieza: «Soy Alfonso Quiroz, el valiente caballero que ha emprendido un viaje para encontrarse con su amada madre Dulce» (4); ni a la mitología griega: «Chavita: Y esos *cíclopes*, ¿era malos?» (7) ni a la prehispánica: «Alfonso: es una nahuala» (9). Cabe señalar que existe literatura que no fue creada para niñas y niños, pero posteriormente la LIJ se apropió, como los cuentos de los hermanos Grimm y Andersen. Sin embargo, *Don Quijote de la Mancha* debido a su complejidad y extensión no ha sido una de ellas: en las adaptaciones infantiles que existen pierde gran parte de su esencia, se convierte, a veces, en un mero resumen. Por ello, surgió literatura especialmente destinada a las pequeñas y los pequeños en la que resuena su lenguaje, sus inquietudes y sus intereses sin que se desvele a un adulto detrás que intenta educarlos con falsas concepciones

de lo que es ser niña y niño. Por lo anterior, la mayoría de las autoras y autores de la LIJ conviven de cerca con las infancias, en especial las dramaturgas que se analizan en este trabajo, puesto que no construyen personajes desde lo que las artistas creen que significan las infancias, sino que se comunican estrechamente con las niñas y los niños para configurar su trabajo.

En la partitura de Román, es necesario contar con referencias sobre algunos personajes y sucesos de la novela *Don Quijote de la Mancha* para comprender algunas escenas, probablemente no todos los lectores-espectadores las tengan. Además, algunos diálogos de los protagonistas están forzados, resuena la voz de un adulto intentando ser niño. Después de que los policías abusan sexualmente de Lupe, la reacción de Alfonso es decir que «Está rota» (14). Se trata de un niño intentando entender qué le pasó a su amiga Lupe, es difícil creer que llegue a esa conclusión evidenciando que entiende la situación. En especial, contrasta que sea el mismo personaje que con gran ingenuidad cree su travesía consiste en un viaje de aventuras.

Respecto a la metáfora fundadora de Suzanne Lebeau, una de sus finalidades es escribir en libertad. Ahora bien, ella toma en cuenta (reconcilia) además de su libertad como escritora, los intereses de las niñas y los niños. Por ello, en *Golondrinas* tampoco se genera una metáfora fundadora, puesto que, aunque se trate de infancias en situaciones complejas, no se vislumbra claramente la voz de éstas como se aprecia en el párrafo anterior. Asimismo, la tolerabilidad de los adultos se pone a prueba porque resulta complejo que alguien quiera que las pequeñas audiencias contemplen a una niña, Lupe, de la que abusan

sexualmente unos policías; posteriormente se la ve drogándose; y como si eso no fuera suficiente, con engaños, se queda en una red de trata de personas.

Las dramaturgas en coincidencia con Rancière, enuncian que no es necesario instalar la realidad completa en sus partituras, basta una metonimia para hacerla resonar. Estoy de acuerdo en que los pequeños migrantes que viajan solos están expuestos a peligros terribles y condiciones deplorables, incluso a la muerte. Sin embargo, coincido en que es innecesario trazarlo todo en los textos. Como lo he señalado, la dramaturgia de Román consiste en otra manera de hacer teatro, en la que se hace uso de un mundo onírico, la metáfora recurrente (muerta) sobre las golondrinas, el ave migratoria más conocida, y la inclusión de infancias vulneradas en escena.

El objetivo de incluir *Golondrinas* en esta investigación es evidenciar las diferentes maneras de abordar el conflicto teatral en la dramaturgia para públicos jóvenes en México. En especial, advertir el estilo que se está bosquejando mediante las partituras de las dramaturgas en el que ellas hacen lecturas compartidas con las niñas y los niños sobre sus realidades. Para ello es sustancial la manera en la que erigen los dispositivos de visibilidad para mostrar lo intolerable; de igual modo se aprecia la creación de metáforas fundadoras para la construcción de personajes, y sobre todo, se muestra lo imprescindible que resulta para ellas escuchar y observar a las infancias durante el proceso creativo, en especial si se trata de niñas y niños en contextos complejos.

III. MARIBEL CARRASCO: LA INVENTORA DEL VUELO DE PÁJAROS EN EL TEATRO MEXICANO DIRIGIDO A PÚBLICOS JÓVENES

Antes de irse a dormir,
Sofía pronunció la palabra *pájaro*
y supo que hay cosas que se acurrucan
en su sonido.
Descansan un rato
y luego se van
volando.

María José Ferrada

A lo largo de dos capítulos he revisado la dramaturgia de diversas artistas que dirigen su labor hacia las pequeñas audiencias, y tienden puentes entre sí en función de sus partituras escénicas intolerables. He decidido dedicar un capítulo a la obra de Maribel Carrasco, puesto que considero que –como en ninguna otra autora– su trabajo tiene hilos conductores claros en relación con la figura de las aves y el mundo onírico como dispositivo de visibilidad de las poéticas intolerables. De igual manera, los recursos literarios y la poética visual, así como las acotaciones sobre la consistencia y el olor de los alimentos, que detonan los sentidos del gusto y el olfato, logran que la dramaturgia de Maribel sea poderosa.

Por lo anterior, la artista ha ganado reconocimientos importantes, como el Premio FILIJ de Dramaturgia Infantil El Mejor Teatro para Niños 1996; el Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher 2009; así como el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2023. Los galardones reconocen su prolífica trayectoria, además sus obras se presentan

en los más importantes teatros del país y el extranjero. Por último, sus partituras han sido editadas en diferentes países y traducidas al alemán, el italiano y el francés, entre otros. Sin embargo, en la academia ha sido poco estudiada. En especial, no existen investigaciones sobre la poética de las aves que sedimenta el estilo sólido de la autora, y que es sustancial en el teatro para pequeñas y jóvenes audiencias. Por ello, me detengo a estudiar con detenimiento la constelación de aves que atraviesa la obra de Carrasco desde sus inicios.

Al igual que en el capítulo anterior, abordo la metáfora fundadora para realizar el recorrido por la obra de Maribel. De esta manera, así como el Ogrito es el personaje icónico de la metáfora fundadora en las partituras de Lebeau, la constelación de aves conforma una metáfora fundadora en la obra de Carrasco que requiere un estudio por sí solo, cuyos antecedentes pueden establecerse en este trabajo de investigación.

En este apartado, analizo cinco obras en función de la poética de las aves de Carrasco, en cuatro de ellas se advierte el dispositivo de visibilidad predilecto de la autora para mostrar lo intolerable: el mundo onírico. Las partituras escénicas que reviso son las siguientes: *El Pozo de los mil demonios* (1994); *¿Quién le teme al espantapájaros?* (2008); *Los cuervos nos se peinan* (2012); *Niño de Octubre* (2012) y *Beautiful Julia* (2018).

En primer lugar, me aboco a presentar la constelación de las obras para contemplar de qué manera surge la metáfora fundadora y cómo se erige el mundo onírico como dispositivo de visibilidad. Es decir, cómo se establece el primer elemento de la metáfora fundadora, lo que las pequeñas audiencias quieren ver en

escena: homólogos más parecidos a las infancias mexicanas y juventudes contemporáneas. En segunda instancia, analizo cómo se origina el efecto indecible que apuntala lo intolerable en las obras que incluyen aves, lo que refiere el segundo elemento de la metáfora fundadora: la tolerabilidad de los adultos. Por último, reflexiono el tercer elemento que se reconcilia en la metáfora fundadora: la opinión sin censura de la autora, pues considero que el personaje del narrador, que aparece en diferentes obras de Carrasco, da forma a esa voz, y es necesario apuntalarlo. El esquema de los tres elementos que se reconcilian en la metáfora fundadora se aprecia nuevamente en la figura 5.



Figura 5. La metáfora fundadora en el teatro para pequeñas audiencias.

La constelación poética de las aves como metáfora fundadora

La obra de Carrasco configura una constelación de aves en la que, por lo general, estos seres conforman metáforas de las niñas y los niños o de la voz de estos; en escasas ocasiones los pájaros encarnan adultos. Asimismo, se mencionan esos seres en las acotaciones para enmarcar escenas complejas que suavizan mas no eliden los elementos descarnados.

En *El Ogrito* de Lebeau no se omite la naturaleza *ogresca* del protagonista: el Ogrito no se comió a una niña, sin embargo, sí le arrancó un dedo en uno de los retos que tuvo que realizar para vencer su *ogridad*. En comparación con el texto de Lebeau, en la obra de Carrasco algunas aves representan situaciones o personajes complejos ambivalentes en los que en una misma figura se advierte la víctima y el victimario.

Por lo anterior, realizaré un recorrido por los personajes alados en la obra de Maribel Carrasco, con la finalidad de advertir los puentes entre la construcción de éstos en diferentes partituras, así como contemplar de qué manera las coincidencias entre los protagonistas va erigiendo la metáfora fundadora al tiempo que se advierte el dispositivo de visibilidad recurrente en Carrasco: el mundo onírico.

Las mixturas aladas: diversidad de infancias

Los personajes alados de Maribel, por lo general, son antropomorfos: mitad aves, mitad humanos. Por ello, un recurso importante en las partituras de la artista constituye el desdoblamiento de personajes: un mismo protagonista encarna a un ser humano en algunos momentos para después convertirse en ave, también un personaje contiene a varios personajes.

Ahora bien, frecuentemente el conflicto teatral en las partituras de Carrasco se detona entre dos personajes opuestos. En los primeros trabajos de la dramaturga un adulto-ave protege a las infancias, en tanto que otro hace todo por dañarlas. A lo largo de su trayectoria, ha incluido no sólo adultos o infancias

amables, sino que también han sido recurrentes las representaciones de niñas y niños que provocan –a veces sin quererlo– daño a otros pequeños.

En primer lugar, las aves de Maribel posibilitan que se aborden temáticas complejas sin siquiera intuir las o nombrarlas. Ella es una de las autoras que jamás vincula de manera directa el título de sus obras con el tema; pues la artista se sustenta en metáforas, analogías, metonimias, entre otros recursos, para nombrar su trabajo, como se muestra en el análisis que realizo más adelante de cada obra. Es otras palabras, Maribel Carrasco omite nombrar el tema en el título y en los textos, con lo que se desvanece la función didáctica y se permite que sea el lector-espectador quien realice una reflexión e interpretación de cada una de sus obras.

Al respecto, Rancière denomina como metonimia¹⁶ la foto de los ojos de la mujer que mira el horror de su familia muerta; en relación con lo anterior, la dramaturga ofrece un rasgo poderoso (metonimia) en sus títulos que al final permiten establecer una relación entre la obra y el título. Por sí mismos los nombres de sus obras no ofrecen información sobre el contenido, lo anterior constituye un rasgo que va cobrando fuerza no sólo en el trabajo de Carrasco, sino que prevalece en la dramaturgia mexicana contemporánea, escrita por mujeres, y dirigida a pequeñas audiencias, como lo apuntalé en el capítulo anterior.

¹⁶ *The eyes of Gutete Emerita* de Alfredo Jaar, la fotografía que Rancière menciona para definir la metonimia (la parte por el todo), que a su vez expliqué en el capítulo anterior.

Buitre y Mujer pájaro: El pozo de los mil demonios

En una de las primeras obras de Carrasco, *El Pozo de los mil demonios*, escrita en 1994, Jacinta de siete años tiene fiebre durante la noche; su nana la acompaña y le cuenta la historia acerca de que el alma es un cántaro de barro; cuando éste se pierde o se queda sin agua, las personas mueren.

La niña tiene miedo de quedarse dormida pues teme morir, pero la nana la calma explicándole que nada va a sucederle, pues el espíritu de los pájaros permanece con ella: «Nada te va a pasar, en buena hora te acompaña el espíritu de los pájaros. Mañana cuando se asome el sol por el filo del monte, mi niña despertará curada» (Carrasco, *El pozo*, 4). Como he mencionado, los pájaros han conformado una metáfora recurrente del alma humana en la literatura que, en la poética de las aves de Carrasco, se desplaza hacia el mundo de los sueños: el alma de las aves está presente con los pequeños también en el mundo onírico para protegerlos.

La protagonista cae en un sueño profundo en que le roban un cántaro de agua que simboliza su alma: «[El cántaro] Lo llevamos muy dentro porque es como nuestra alma, por eso hay que cuidar que siempre tenga agua para que no nos sequemos» (6). Al perder el objeto, Jacinta inicia un viaje para recuperarlo antes de que seque; durante el trayecto conoce a diferentes personajes, dos de los más importantes son aves: la Mujer-pájaro quien representa la voz de un adulto amoroso; el otro, el Buitre que refiere un ser turbio y autoritario. En este primer momento de escritura de la dramaturga, los seres alados constituyen adultos vigilantes que guían, acompañan o entorpecen el destino de los pequeños.

Mujer-pájaro advierte a Jacinta sobre el peligro de la noche:

MUJER PÁJARO: ¿A dónde vas, niña?

JACINTA: Ando buscando mi cántaro.

MUJER PÁJARO: *(Recoge el cántaro y lo cuelga de un palo que carga sobre la espalda)* Hay noches como ésta en la que debemos andar con mucho cuidado. (13)

En sus obras posteriores, por lo general, los pájaros encarnan a niñas y niños que van solos en sus vuelos como verdaderos protagonistas, toman decisiones y enfrentan sus problemas sin ayuda de los mayores.

La polarización de las aves

En la partitura, Jacinta despierta de la pesadilla; regresa a una realidad más confortable cuando el Demonio de la sequía se desvanece, y ella recupera su cántaro: «Al tiempo que el Demonio cae, se produce otro relámpago que ilumina la habitación del principio, allí está la niña Jacinta que se despierta estrepitosamente» (56). En el trabajo más reciente de Carrasco, en contraste con esta obra, la realidad despliega la pesadilla y los sueños son el territorio en el que las infancias logran reflexionar y hacerse escuchar.

Así, en este texto, surge la metáfora fundadora en el mundo de los sueños: las aves acompañan a las infancias en el intersticio entre dos umbrales, sin embargo, recae en los pequeños resolver sus problemas. Las aves también son turbias, carroñeras, a pesar de que, en la literatura infantil, por lo general, tienen una connotación positiva. Por tanto, Maribel despliega su poética de las aves

enfaticando que los seres alados no siempre son benignos. Así como el Ogrito, de Lebeau, no escapa a su *ogritud*, no todos los pájaros son agradables o protegen a las infancias.

La Mujer-pájaro –un adulto amoroso y un desdoblamiento del personaje de la nana de Jacinta– ayuda a la protagonista a recuperar su cántaro, por lo que se enfrenta contra el Demonio de la Sequia y le quita un mechón de cabello para que la niña encuentre su alma: «La Mujer-Pájaro se acerca cada vez más al Demonio hasta que logra arrancarle un cabello. El Demonio mueve violentamente sus brazos y su cabeza, hiriendo a la Mujer que huye con el cabello entre sus manos» (35). El personaje adulto no sólo protege a Jacinta, sino que arriesga su vida para ayudarla a sobrevivir pues, al tratar de arrancar el cabello al Demonio, éste la lastima; sin embargo, ella logra despojarlo del mechón. Con lo anterior, Carrasco da un papel fundamental a este personaje: un adulto no autoritario que permite que Jacinta encuentre soluciones al tiempo que la apoya al llevarlas a cabo.

Durante el trayecto, Jacinta se encuentra con la Reina y el Rey del Olvido, dos seres autoritarios e irrisorios. La Reina quiere cortar la cabeza de quien no esté de acuerdo con ella, en especial de las niñas y los niños a quienes coloca en medio de un juicio en el que se decide si salvan o no. El Buitre aparece como el juez voraz que aborrece a las infancias.

En oposición a la Mujer-pájaro, el Buitre acecha a Jacinta y espera a que la sentencien para llevarla consigo. Respecto a su clasificación, el buitre pertenece a la familia carroñera *Accipitridae*, tiene poco avisado el sentido del olfato, pero se distingue por no tener plumas en la cabeza para no ensuciarse con sangre al

comer, también posee una visión poderosa (Navarajo, *Aves, uso*, 145). Ahora bien, esta ave es conocida por su cercanía con la muerte; cuando aterriza y da vueltas en algún lugar un fallecimiento se avecina. En el texto dramático, el Buitre enmarca a los adultos que educan autoritariamente a niñas y niños, convirtiéndolos en seres obedientes, silenciosos, es decir, medio muertos:

El buitre saca un cuchillito. El buitre hace una señal de cortarle la lengua a la niña. El buitre acerca el tenedor a las orejas de la niña, ella se tapa las orejas. El buitre se prepara, se escucha un redoble en el momento en el que va a cortarle la cabeza a la niña. (Carrasco, *El pozo*, 50)¹⁷

Así, los adultos-buitres pretenden que las niñas y los niños permanezcan:

- a) mudos (sin lengua), que no hablen, ¿para qué? si no saben;
- b) sordos (sin oídos), que no escuchen, ¿para qué? si no entienden;
- c) sin ideas (sin cabeza), que no piensen, ¿para qué? si son niños y para eso están los adultos.

En esta obra inicial de la escritura de Maribel se muestran todavía sedimentos de la función didáctica que –como lo he reiterado– constituye una de las características del teatro dirigido a públicos jóvenes que predominaba durante el siglo xx. Sin embargo, se aprecia una diferencia en la manera de incluirla, puesto que Carrasco cuestiona el autoritarismo de los personajes adultos, lo que también representa uno de los elementos que erige el estilo que está surgiendo en el teatro para niñas y niños en la actualidad. Por ello, en la partitura de la artista la

¹⁷ La cita no aparece tal cual en la versión de la obra que refiero en este trabajo. Pertenece a la versión que estaba en la página de Teatro Escolar del INBAL. Sin embargo, desde 2019 ha retirado la consulta de las obras en su portal en línea, pero la cita de la versión del INBAL detonó la reflexión, y por ello, decidí dejarla.

función didáctica no está dirigida hacia las pequeñas audiencias, sino que se enfoca en destacar lo terrible del autoritarismo de los mayores, y se aprecian protagonistas que cuestionan y desafían a los adultos.

Durante este periodo de escritura todavía es evidente que las representaciones de las niñas y los niños resuelven el conflicto teatral con la ayuda de un adulto, a diferencia de las obras más recientes de Maribel en las que los pequeños solucionan sus problemas, aunque esto conlleve una buena o mala decisión. Por ello, la oposición de personajes en el trabajo de Carrasco constituye una constante que detona el conflicto teatral, y surge desde el inicio de su trayectoria, como se advierte en esta obra: la Mujer-Pájaro, un adulto que protege el alma de las niñas y niños, y otro, Buitre, que sólo espera el momento de atacarlos para sentirse poderoso sin ensuciarse las plumas, como las aves carroñeras.

La polarización en el mundo onírico

Para mostrar la oposición en la construcción de los personajes, Carrasco elige el mundo onírico como dispositivo de visibilidad. En la partitura, la artista despliega un juego de sueño, el cual –de acuerdo con Sarrazac– refuerza la realidad: en este caso los adultos autoritarios aparecen con frecuencia en la vida de los menores; por tanto la niña debe comenzar a cuidar de ella para que no le corten la cabeza. Además del Buitre, el Rey y la Reina encarnan personajes poco amables con los pequeños: «**REY**: ¡Saluda, niña! ¿Acaso no conoces las más elementales reglas de cortesía? (*La niña hacer una reverencia al Rey.*) ¡A mí no! ¡A la Reina, a

la Reina del olvido! (41)»; en especial la Reina quiere cortar la cabeza de quien no piense y actúe como ella considera que es adecuado; a Jacinta la manda a un juicio únicamente porque la niña no es tan cortés como ella quisiera: «**REINA:** ¡Eso es muy divertido! Aunque ya lo había leído antes en algún lado... ¡Bah! No importa. ¡¡¡Que le corten la cabeza!!! (49)». Los homólogos de Jacinta en la vida real también están rodeados de adultos autoritarios que consideran que una niña y un niño deben ser obedientes, silenciosos y buenos, de lo contrario merecen un castigo al igual que el personaje de Carrasco. Los reyes deberían ser personas ejemplares, sin embargo, como sucede en la realidad mexicana, las autoridades a veces son las primeras en violentar los derechos de las infancias al no escucharlos y no cumplir con la ley. De esta manera, se fusiona la realidad con el sueño para dejar al descubierto un cuestionamiento severo hacia los mayores.

Totó-Espantapájaros-Killer: Quién teme al espantapájaros

En *¿Quién teme al espantapájaros?*, de 2008, un hombre de 20 años declara su participación en la guerra cuando era un niño. Se trata de un desdoblamiento del mismo personaje en tres momentos diferentes. Lo poético, entre otros elementos, es la forma en la que el pasado y el presente se mimetizan mediante los diálogos del protagonista; se funden como si se tratara de tres personas que conversan entre sí. Totó: niño de 7 años, quien vive con su familia, va a la escuela; Espantapájaros: niño soldado de 12 años quien es obligado a participar y a matar en la guerra, se denomina así porque ha perdido todo, incluso carece de corazón y de identidad desde que es asesino; el tercero, Niño exsoldado, de 20 años quien

se confiesa ante Killer, un hombre cuya identidad es confusa, aunque pareciera el inconsciente del personaje o un cuarto desdoblamiento del protagonista que lo persigue, pues su fisonomía es la misma a la del primer hombre al que mató el niño exsoldado:

KILLER: ¡Un fantasma llamado Espantapájaros! ¿Y sabes por qué llevas ese nombre? ¡Porque estás vacío! ¡Ahora solo llevas tormentas en el pecho!
(Carrasco, *Quién*, 53)

Los desdoblamientos se aclaran casi al final de la partitura, puesto que Maribel genera una estructura que se asemeja a un revoloteo de pájaros en los que el lector-espectador queda inmerso. Pareciera que se trata de diferentes personajes, pero poco a poco se advierte que se trata del mismo. En primer lugar, aparecen dialogando Totó y Espantapájaros, posteriormente llega Killer:

KILLER: ¿Con quién hablabas entre las sombras?

ESPANTAPÁJAROS (atemorizado): Solo conmigo mismo... solo eso.

KILLER: ¡Estar con uno mismo puede ser más peligroso que estar frente al peor enemigo! (26-27)

En la cita anterior, el mismo personaje habla consigo mismo, debido a que Totó y Espantapájaros son uno, y Killer probablemente representa un fantasma que lo persigue. Lo anterior se confirma hacia el final de la partitura, cuando se descubre el nombre del Espantapájaros en un sueño en el que éste coincide con su madre; ella enuncia «Totó» para referirse a él: «**ESPANTAPÁJAROS:** Mamá...

¿Dónde estoy? / Madre: ¿Dónde estás? Has vuelto a casa, Totó... Has vuelto»
(64).

El desorden: principio fundamental del sueño

Maribel retoma el mundo onírico en esta pieza como dispositivo de visibilidad al confeccionar desdoblamientos de personajes y reunirlos en un sueño. El recuerdo y el sueño son recursos importantes en esta y otras obras para elaborar personajes complejos como un niño víctima y victimario de la guerra.

En relación con el juego de sueño, Jean Pierre Sarrazac señala que la lógica del sueño es el *desorden*, como el revoloteo de pájaros en la estructura de la obra de Carrasco. Por tanto, la manera en la que se construyen los personajes en la partitura es similar a la manera en la que se engendran los sueños en los que aparecen y desaparecen los personajes:

La irrupción del sueño en dramaturgia –no ya de sueño limitado a un relato, a una evocación puntual en curso de la obra, sino el sueño como estructura misma de la obra– debe ser concebida como un factor de desorden ... el ensamblaje cronológico y, sobre todo, lógico, de las acciones, el “sistema de hechos” es deshecho. (Sarrazac 71)

De esta manera, el “desorden” que se genera mediante la simultaneidad de diferentes voces genera un juego de sueño en el que se fusionan el pasado, presente, así como los personajes. Sarrazac retoma a Freud para explicar que los sueños que el soñante tiene durante una misma noche no son sino partes de uno solo. Por ello, el primero concluye que el juego de sueño es «una composición

libre, un conglomerado, un mosaico, una *revista* de pequeñas formas» (72). En comparación, el juego de sueño que surge en la obra se detona mediante el desdoblamiento del protagonista en varios personajes: varios sueños conforman un sueño para Freud; en la obra de Maribel, diversos personajes erigen uno.

Las aves que suavizan la escena

Los pájaros generan imágenes que suavizan escenas desgarradoras, como la separación de Totó y su madre cuando se lo llevan a la guerra: se enuncian la tristeza y la desesperación de los personajes mediante un batir de alas en el cielo y en los brazos de la mujer, que el niño compara con alas. Él se siente igual que un pájaro asustado que se libera; paradójicamente después de ese momento provoca miedo en las aves: atemoriza a las niñas y los niños (víctimas) y se convierte en el Espantapájaros (victimario).

NIÑO:(Recuerdo): Hacía solo un momento que yo me maravillaba mirando el vestido de flores de mi madre y ahora... Ahora... Las alas de los pájaros batiéndose desesperadas en el cielo ... Me pide que huya de sus brazos que ahora también parecen alas desesperadas, ya no me detengo a preguntar y como un pájaro al que se ha liberado, al fin, corro tan lejos como puedo. (Carrasco, *¿Quién?* 59)

En otro momento, esta escena es evocada por Espantapájaros en el sueño en el que se reúne con su madre, el cual se detona después de que recuerda que tiene un nombre «Totó», así como una familia. El instante es el mismo que cuando

es capturado para participar en la guerra que –al igual que la escena anterior– se refuerza mediante las aves:

De pronto, sonidos de pájaros que vuelan intempestivamente.

MADRE (Recuerdo) *Preocupada, mirando al cielo:*

Son los pájaros... los pájaros que atraviesan espantados el cielo...

NIÑO (Recuerdo): Mi madre ha dicho que no es bueno cuando los pájaros se espantan.

Continúa el sonido de aleteos.

De pronto escucho los gritos de los vecinos... De los demás niños... las súplicas de mi padre, el llanto de los más pequeños... (58)

De esta manera, el movimiento y la sonoridad de las aves representan hilos conductores de esta obra; en las acotaciones o en los diálogos, la autora utiliza metáforas de los pájaros para las representaciones de niñas y niños en momentos complejos: batir de alas, revoloteo, alejamiento, vuelos precipitados, entre otros.

Cuando el Niño exsoldado describe las escenas en las que teme disparar por primera vez o cuando intenta huir para que no lo secuestren, las aves sostienen ese miedo en función del movimiento y el sonido que se describen en la acotación. Así, cuando Totó recibe su primer arma es un suceso importante porque significa que él ha hecho las cosas bien; es decir, ha causado dolor a otros niños: «**NIÑO EXSOLDADO**: Me habían dado un arma, una de verdad. De eso me acuerdo bien, porque supe cuál era su verdadero peso. Caminamos sin parar durante toda la noche» (4). Desde otra mirada Totó refiere la escena anterior como una agitación de aves, que enuncia como la noche, tal cual se encuentra el

niño al recibir el artefacto porque a partir de ese momento caminará en la oscuridad: «**TOTÓ**: La noche se agita en las alas de los pájaros». (4)

De igual forma, Niño exsoldado se da cuenta de que está en medio de la guerra e intenta pensar que sólo se trata de una pesadilla: «**Niño exsoldado**: Las llamas crecían... Las casas eran blancas... Y todo trascurría muy rápido tan rápido... ¿Y yo...? ¿Qué hacía yo en medio de todo esto?» (6); nuevamente Totó enuncia su sentir al describir ese momento mediante las aves: «Los pájaros, desesperados, aguardan el momento de la huida» (67). Después de ese día obligan a Totó a matar a un pequeño que al igual que él intenta huir cuando quieren atraparlo: «**NIÑO EXSOLDADO**: ¡lba a hacerlo! Intenté arrojar mi arma al suelo... De pronto un hombre me dio un terrible golpe y me gritó: ¿Quieres que te matemos a ti también?» (6). Para referirse a la emoción que lo invadió al no poder negarse, Totó comprende que se encuentra perdido como los sueños de niño que alguna vez tuvo; las aves enuncian el final de la infancia, puesto que tiene que matar a un ser indefenso: «**TOTÓ**: Todos los sueños huyen con los pájaros» (7).

En otro momento, se escucha un estruendo al que Totó y Espantapájaros reaccionan: «**ESPANTAPÁJAROS**: ¡Espantapájaros! Se escucha un estruendo. Espantapájaros se arroja inmediatamente al suelo» (17); ese instante Totó describe a Espantapájaros como un pájaro precipitado, como todos los niños que obligaron a participar en la guerra y no saben qué sucede: «**TOTÓ**: ¡Los pájaros se precipitan unos con otros!» (17).

Totó es obligado a atacar y a drogarse para cumplir con las misiones encomendadas, como matar para comer lo que encuentre: «**NIÑO EXSOLDADO:** No habíamos comido hacia muchas horas... y eso fue lo que hicimos... comer... Después... hubo un silencio atroz... El efecto de la droga se había disipado... poco a poco dejamos de reír» (43). Totó lo enuncia como un lugar del que no se regresa jamás, pues se vislumbra que pudo haber comido carne humana, deja para siempre de ser niño (pájaro): «**TOTÓ:** El cielo volvió a caer y los pájaros huyeron sin regreso. No había tregua» (43).

De esta manera, en la partitura la oposición surge en un mismo personaje que se desdobra en diferentes hombres en función del tiempo, una víctima de la guerra que deriva en victimario. Maribel configura un ser contrastante, al tiempo que incluye infancias poco visibilizadas en las obras de teatro dirigidas a pequeñas audiencias. Sin embargo, como lo dije en el capítulo anterior, la situación de guerra es una constante en la realidad mexicana. Por consiguiente, Carrasco erige la metáfora fundadora de las aves: Totó es un niño que se siente como ave justo en el momento que lo atrapan para unirse a la guerra. Mencionar esta escena podría ser desgarradora, pero visualmente el revoloteo de las aves mediante un juego de sueño cubre el instante descarnado y mantiene la tolerabilidad de los adultos.

Cuervo-Niño (Emilio): Los cuervos no se peinan

El subtítulo para esta obra, escrita en 2012, es *Partitura escénica para niños con plumas en la cabeza*. La historia comienza cuando Mujer con Sombrero Rojo da

un paseo por el parque, su personaje quizá alude a la serie de pinturas *Mujer con sombrero*, de Pablo Picasso (Figura 1). Para el pintor, la serie forma parte del cubismo sintético¹⁸, al tiempo que rememora a dos de las mujeres que fueron sus modelos y parejas sentimentales Dora Maar y Marie-Thérèse Walter. El cubismo sintético permite contemplar –al mismo tiempo– una obra desde diferentes puntos de vista: de perfil, de frente, de espaldas. Considero que el cubismo de Picasso permea en la obra de Carrasco en función de las polarizaciones de algunos personajes de sus partituras. Por un lado, la *Mujer con Sombrero Rojo* de Carrasco quiere ser madre, adopta y es amorosa con Cuervito; por otro lado, también es cruel con su hijo adoptivo al alejarlo de su instinto y de su familia real a pesar de que ésta se instala en el techo de su casa para ver al pequeño. Como si se tratara de dos personas diferentes que habitan un mismo cuerpo.



Figura 6. *Mujer con sombrero* (1935) y *Mujer con sombrero y cuello de piel* (1937), ambas de Pablo Picasso.

¹⁸ La forma en movimiento es el rasgo trascendental en el cubismo sintético, se contempla la creación desde todos sus ángulos sin necesidad de que el observador cambie de sitio. Las imágenes vuelven a componerse, se condensan en un espacio incorpóreo (Warncke).

En un inicio, Mujer con Sombrero Rojo contempla el paisaje mientras piensa que desea tener un bebé más que cualquier otra cosa en el mundo. En ese momento, cae a sus pies un huevo y ella lo regresa al nido. Sin embargo, insiste en descender del árbol y la sigue a su casa. Ahí emerge del cascarón un cuervo que la llama “Mamá”. Ella no comprende la situación, pero después de reflexionar por un tiempo, la ilusiona la idea de tener un hijo cuervo y acepta criarlo:

MUJER DEL SOMBRERO ROJO: Después de todo, sí que tienes cierto parecido a mí. Tú estás solo y yo también... Con un lindo peinado, un lindo traje de domingo y un par de zapatitos, podrás ser mi pequeño. ¡Eso es! ¡Mi pequeño niño... Cuervito! (Carrasco, *Los cuervos*, 22-23)

Mujer del Sombrero Rojo educa a Emilio como si se tratara de un ser humano. Lo obliga a arrancarse las plumas y colocarlas en su cabeza para después cubrirlas con un gorro; además el cuervo debe usar un par de zapatos incómodos y pesados para ocultar sus garras y no irse con el aire. La madre también lo esconde de la familia cuervo que la acecha desde el techo de su casa. Emilio crece y va a la escuela, ahí recibe burlas por ser diferente, “Niño raro” lo nombran: «**EMILIO:** Mamá, tú has dicho que en la escuela también se aprende a tener amigos, pero hoy nadie quiso ser mi amigo. ¿Cómo voy a aprender así? Todos dijeron que soy un niño raro. ¿Qué es ser un niño raro?» (45).

Sólo su amigo Mateo lo acepta tal cual es y lo acompaña en grandes aventuras, una de ellas lo lleva a descubrir su origen. Al final, Mujer con Sombrero Rojo, dolorosamente, acepta que su hijo adoptivo pertenece al viento; deja de arrancarle las plumas y permite que se asomen las de su cabeza; también

consiente que se vaya con la familia cuervo.

El texto completo se asemeja a un poemario compuesto por cuatro poemas concatenados, debido a que algunos diálogos están escritos en verso, pero todas las acotaciones son estrofas, como la que se muestra a continuación:

El hombre del sombrero de paja / no era ningún hombre malo. / Ni un ladrón
de pájaros. / Era un gran estudioso / del vuelo de los cuervos. / Y un
inventor de sencillos aparatos / para volar. / En su jardín lleno de maleza /
tenía un sinfín de piezas / sabiamente articuladas. (74)

En ocasiones se funden las acotaciones y los diálogos, al tiempo que generan ritmo y musicalidad similar al vuelo de un pájaro. La obra despliega figuras retóricas, textuales y visuales; así, la poesía es un hilo conductor tanto en forma como en contenido porque el protagonista Emilio es poeta. La moraleja y la función didáctica desaparecen por completo, en su lugar la autora configura elementos que detonan la reflexión de los niños respecto a lo que es diferente a ellos y ellos.

Al final, Emilio conoce a un Espantapájaros que lo ayuda a comprender que su medio es el viento y su lugar está con los cuervos. En este caso los personajes permiten advertir que lo opuesto no necesariamente tiene una connotación negativa debido a que, paradójicamente, un Espantapájaros alienta a volar a un cuervo: desde el nombre del personaje se sugiere que sería enemigo de Emilio y debería provocarle miedo, pero él es un alquimista del vuelo con un gran corazón que adora a las aves:

ESCRIBIDOR: El hombre del Sombrero de Paja no era ningún hombre malo. Ni un ladrón de pájaros. Era un gran estudioso del vuelo de los cuervos. Y un inventor de sencillos aparatos para volar. En su jardín lleno de maleza tenía un sinfín de piezas sabiamente articuladas. “Anda, pequeño cuervito”, le dijo, “ve a casa y no olvides lo sucedido”. (65)

El simbolismo del espantapájaros, para algunas culturas como la griega, se relaciona con los sabios que contemplan y reflexionan la existencia humana. En Japón el espantapájaros representa una figura triste pues se trata de una metáfora del ser humano subyugado: «Esta figura, triste metáfora del hombre sometido a las fuerzas de su destino constituye un tema recurrente en la literatura japonesa» (De Larrañaga 1). Incluso en ese país existe un pueblo muerto, Nagoro, en donde habitan más espantapájaros que personas. Al respecto, el Espantapájaros de Maribel –en esta partitura– tiene más cercanía con la primera acepción: el sabio que contempla; a diferencia del Espantapájaros de *¿Quién le teme al espantapájaros?* que tienen más cercanía con la aparición en la literatura japonesa: un ser en extremo triste que es víctima de sus circunstancias.

De esta manera, la oposición de los personajes va desdibujando o acrecentando la distancia (jerarquía autoritaria) entre las niñas y los niños y los adultos. El espantapájaros es un adulto amoroso, aunque enmarca al enemigo más grande de los pájaros; Mujer con Sombrero Rojo es una madre cariñosa, pero cruel con su hijo adoptivo pues lo aleja de su propia naturaleza.

En esta etapa de escritura, las representaciones de adultos permiten que los protagonistas generen sus conclusiones y tomen sus propias decisiones, como Cuervito quien, tras la convivencia con el inventor de vuelos, descubrió que en lugar de arrancarse las plumas para que sus compañeros no le hicieran burla, era mejor dejarlas crecer libremente: comprendió que él era ave y su familia cuervo lo esperaba para volar juntos. Al respecto, Carrasco afirma que no es necesario configurar obras para aleccionar a las infancias, afirmación que permea en sus trabajos como *Los cuervos no se peinan*:

No debemos creer que los vamos a educar o a enseñar algo, sino encontrar el puente de comunicación entre ellos y nosotros. Algo a lo que nos enfrentamos cuando trabajamos con niños es encontrar la manera, con ellos, de leer el mundo, es decir, que no sea nuestra lectura, sino una compartida, en la que podamos encontrar nuevas narrativas para leer la realidad, que en el país es contrastante. (Secretaría de Cultura, s.p.)

Ahora bien, entre los temas recurrentes en la obra de Carrasco se encuentra el acoso escolar o la violencia de infancias hacia otras como en esta obra y en *Beautiful Julia*. En dichas partituras se va dibujando poco a poco la metáfora fundadora de las aves. Estos seres han sido metáforas del alma humana, y en la literatura infantil han tenido una connotación positiva cuando encarnan niñas y niños. Sin embargo, Maribel no sólo construye representaciones de infancias denominadas “buenas”, sino que también incluye niñas y niños turbios que ejercen maldad en otros de su misma edad sin razón aparente. En *Los cuervos no se peinan*, los gemelos Mateo y Matías son opuestos a pesar de que

se criaron en el mismo hogar. Matías nombra «niño raro» a Cuervito y casi le provoca la muerte; mientras Mateo es el mejor amigo del ave.

Diversidad de aves-infancias

La dramaturga despliega diversas infancias, y de esta manera se apuntala la metáfora fundadora de las aves: las niñas y los niños son complejos y diferentes, al igual que los tipos de aves que existen. Los pequeños no están exentos de sentimientos denominados negativos, puesto que la bondad no es lo único que habita en los seres humanos. Al igual que el Ogrito, Maribel configura representaciones de niñas y niños con sentimientos “buenos” y también aquellos que los adultos no quieren visibilizar, como el odio, los celos, entre otros. Con ello, se derriba el mito de que todas las infancias son ingenuas, amables e incapaces de provocar dolor en otros por decisión propia o porque son obligados. Los compañeros de Cuervito se burlan de él, es especial Matías; lo humillan porque lleva puesto un sombrero y unos zapatos tan pesados que lo hacen caminar de forma graciosa. Las agresiones llegan a tal grado que los niños provocan un incendio del que Emilio sale bien librado porque es un ave que al final pudo volar, de lo contrario su destino hubiera sido fatal.

Esta partitura despliega la poética de las aves en función de la comparación de las aves con las niñas y los niños, lo que deriva en la metáfora fundadora en función de los diferentes lugares y naturalezas de cada infancia. La obra es el ejemplo más claro de metáfora fundadora que enmarca a las niñas y los niños. El vuelo de cada pequeño no tendrá que compararse con el de otros, pues cada uno

proviene de diferentes contextos:

MATEO: Emilio me enseñó que volar no es algo que se consiga fácilmente, pero todos debemos experimentarlo, aunque sea una sola vez en la vida, ya sea con alas, ya sea con sueños. Él se transformó en un *escribidor* de vuelos. Y yo en un escribidor de palabras. (Carrasco, *Los cuervos*, 66)

De acuerdo con la cita anterior, se aprecia de qué manera la metáfora fundadora adviene: cada ave, así como cada niño no puede renunciar a su esencia, por más que un adulto quiera convertirlo en algo más; también visibiliza a niños que acosan a otros por el simple placer de hacerlo. La infancia deja de romantizarse y, al igual que con el Ogrito, se muestra esa naturaleza que por lo general permanece oculta de la escena, puesto que para los adultos resulta intolerable. Al desplegar una constelación de pájaros, la tolerabilidad de los adultos permanece a pesar de que se confecciona desde las complejidades que atraviesa un niño adoptado.

De igual forma, Perla Szuchmacher incluyó este tema en *Malas palabras* desde el punto de vista de Flor, una niña que fue adoptada. Por un lado, se considera que la adopción es el final feliz de un proceso para algunas infancias. Por otro lado, Maribel hace una relectura del tema que Szuchmacher pone sobre la mesa, puesto que, a pesar del amor que una madre adoptiva puede tener hacia su hijo, no siempre ese proceso es lo mejor para un pequeño, como en el caso de Emilio. En la clínica analítica y psicológica el rechazo de las niñas y los niños hacia sus padres adoptivos o a sus nuevos hogares es un tema recurrente, incluso es frecuente que los pequeños regresen a sus hogares de acogida.

Un juego de sueño velado

El mundo de lo sueños también hace su aparición en esta partitura, a pesar de que parece velado o sólo se menciona en una ocasión, se trata de una escena importante puesto que en el sueño Cuervito cuestiona su origen, debido a que se siente ajeno al mundo en el que vive:

ESCRIBIDOR: Pero por las noches, Emilio sueña... Y en sus sueños encuentra un mundo de imágenes interiores que con nadie puede compartir ...

EMILIO: ¿A dónde voy cuando sueño? ¿Quién soy cuando sueño? ¿De dónde vengo yo? ¿Crecí como una planta en la tierra? (31)

Así, en esta escena se advierte el apuntalamiento del dispositivo de visibilidad para nombrar aquello intolerable: por más intentos que haga la madre adoptiva, su naturaleza llama al ave, es en el mundo onírico donde sin zapatos pesados ni gorros que lo cubran puede volar: despertar a la realidad representa la pesadilla en la que lo invaden dudas sobre su origen.

Niños-pájaros: Niño de Octubre

En *Niño de Octubre*, de 2012, surge una amistad genuina entre Hugo y Figo – ambos de ocho años– quienes coinciden en un sueño, en el que inician un viaje juntos que los conduce hacia destinos opuestos: la vida y la muerte. Mientras ellos realizan el viaje onírico el corazón de Hugo se trasplanta a Figo. En el prelude, la escritora coloca un subtítulo con el que compara a los niños con seres alados: «Murmullo de pájaros» (Carrasco, *Niño*, 7) para indicar que ambos conversan

antes de iniciar la travesía.

Nuevamente el contraste aparece con un donante y un donatario de corazón. Al igual que en *¿Quién le teme al espantapájaros?*, las aves enmarcan las escenas descarnadas. Por lo anterior, antes de morir, Hugo platica con Figo. Maribel describe en las acotaciones que se trata de un murmullo de pájaros, pues ambos protagonistas están débiles en un cuarto de hospital. En esta obra la oposición tiene otra arista: no se trata de alguien que haga mal a nadie, un niño tiene que morir para que el otro viva. La escena es desgarradora, por ello, la dramaturga despliega el mundo onírico como dispositivo de visibilidad.

El viaje onírico

Hugo y Figo inician un viaje en el que aparecen personajes que los guían hacia sus destinos: Hugo se encuentra con un anciano sabio quien atesora una maleta, el lugar al que se dirige el hombre es frío «Hugo: (*Temeroso*) Hace frío otra vez (37)»; por su parte, a Figo lo acompaña una anciana con aspecto de lagartija que se encuentra en el desierto «*Un paraje solitario, desértico. El sol incandescente cae sobre un montículo de arena del que poco a poco emerge la figura de una Anciana*» (28). La oposición genera también una imagen poética: Hugo se dirige hacia la muerte en el momento que le quitan el corazón, siente frío; mientras que Figo se va acercando a la vida mediante un corazón diferente, percibe calor tan fuerte como el del desierto.

El tiempo se fusiona también en esta partitura, de igual forma en *¿Quién le teme al espantapájaros?*, lo que representa otro recurso de la dramaturgia de Carrasco: el manejo del tiempo subjetivo simultáneo; mientras los protagonistas realizan el viaje, el espectador-lector va conociendo paralelamente escenas de la historia de cada uno de los niños; contempla a sus parientes y su relación con estos, de tal forma que se aprecia la angustia y el dolor de ambas familias.

Maribel resuelve el conflicto sin necesidad de enseñar algo ni aleccionar a los espectadores-lectores: simplemente la vida es así y debe seguir, como lo enuncia Hugo a su madre antes de iniciar un viaje que no tiene retorno. El sueño permite que los niños-pájaros reflexionen sobre su propia vida y la del otro. A pesar de que Figo quiere acompañar a Hugo a su destino, el segundo le pide que no lo haga. Cabe señalar que sólo por una acotación se sugiere que la escena se desarrolla en un hospital, pero no se mencionan objetos ni grupos de palabras que pertenezcan a este campo semántico, tampoco se confirma que se trata de un nosocomio; la única referencia que hace la artista del lugar es mediante el sonido de un monitor: *«La voz se mezcla con un tono persistente, parecido a un monitor de un cuarto de hospital»* (10).

Al respecto, Maribel no usa la palabra trasplante en ningún momento, todo se enmarca en el mundo onírico y un viaje de iniciación para ambos protagonistas; tampoco se menciona la palabra muerte. Como se aprecia son los dispositivos y la metáfora los recursos que logran que la obra sea poética y apele a la tolerabilidad de los adultos.

Así, el viaje (trasplante de corazón) que realizan los niños genera un juego de sueño, por tanto, la realidad se funde con el mundo onírico haciendo resonar la primera evitando que se haga de forma descarnada. Durante el trasplante de corazón los niños se encuentran en un mismo sueño (misma realidad también).

El éxodo de las aves

Una escena conmovedora desvela la presencia de las aves: el momento en el que Hugo fallece y su madre enuncia un poema náhuatl con el que asimila la muerte de su hijo con el nacimiento de un pájaro.

MADRE: Cual pajarito / al fin abres el cascarón. / Como si fueras a salir
ahora de tu encierro, / como que ahora abres las plumas, / como que ahora
comienzas a mover tus brazos. / Como que ahora intentas volar. / Vuelas.
(Carrasco, *Niño*, 74)

Los pájaros irrumpen el umbral de la vida y la muerte, puesto que —como mencioné— las aves han sido una metáfora del alma. Asimismo, constituye la única especie que mora en el viento, el agua, la tierra, como se advierte en el sueño de Figo y Hugo.

De igual manera, en *Quién teme al espantapájaros*, en *Niño de Octubre*, la dramaturga enuncia el vuelo de pájaros para contener el momento más doloroso de la partitura, lo envuelve con una poderosa metáfora fundadora: las aves no solamente vuelan hacia la vida, también levantan el vuelo hacia la muerte. Su naturaleza no las exime de habitar ese espacio, así como el Ogrito, de Lebeau no está exento de desear la sangre humana:

Mientras se escucha el arrullo, Hugo abre los ojos, se incorpora, abre la maleta y como en un ritual, se lleva las manos a su pecho y luego las deposita en el pecho de Figo, que continúa dormido. Se escucha el latido de un corazón. Sigiloso. Hugo toma la maleta y se adentra al mar, se va alejando a poco hacia la luz del sol hasta irse por completo. En ese momento se escucha una parvada de pájaros que hace despertar a Figo.
(75)

Al inicio de la partitura, se escucha un murmullo de pájaros, casi al finalizar irrumpe una parvada de pájaros. La sonoridad en las obras de Carrasco suele ser un hilo conductor casi imperceptible en algunos de sus trabajos. Antes de concluir la obra se ofrece el sonido más fuerte que acompaña la partida de Hugo; después en la última escena, regresa la calma. Figo despierta y observa a sus familiares alegrarse porque a partir de ese momento podrá hacer todo aquello que no podía por tener débil el corazón o el «tun tun rojo» como lo enuncia Carrasco:

FIGO (Sonriendo): Ahora sé del sabor de las lágrimas, y también sé de la inmensa carcajada de sandía... ¿Iremos a cortar manzanas?

PADRE: ¡Iremos, Figo, iremos! (*Lo abraza.*) ¡Hoy será un buen día para Todos! (77)

De forma similar a la dramaturgia de Suzanne Lebeau, la construcción de olores, sabores al igual que los sonidos es imprescindible para Carrasco, puesto que mediante estos elementos se refuerzan los diálogos y se suavizan las escenas descarnadas. En *Los cuervos no se peinan*, en una de las escenas Mujer con Sombrero Rojo prepara comida al tiempo que se va bosquejando

detalladamente al personaje. En *¿Quién le teme al espantapájaros?* las flores y el olor de estas, así como el vestido de flores de la mamá de Totó hacen surgir la atmosfera en la que el niño vivía.

*Cisne-joven: Beautiful Julia*¹⁹

En esta obra de 2018, Daniel un preadolescente también es Julia, una mujer-cisne que está dispuesta a desplegar sus alas. En su anterior escuela, a pesar de ser un joven con buenas notas, lo expulsan porque descubren que él se considera una mujer. Debido a lo anterior sus padres y su hermana Sofía están enojados con Daniel y le hacen prometer que jamás aparecerá Julia. Se cambian de ciudad, llevan al chico al psicólogo, como recomendación de su antiguo director, pues él cree que Julia puede dejar de aparecer si toma un tratamiento psicológico. Sus papás hacen todo lo que les aconsejan no sin antes reprocharle a su hijo:

«**DANIEL:** Dice madre en medio de las lágrimas. Debes comportarte de una vez por todas. No puedes seguir con esto... ENTIENDES (Carrasco, *Beautiful*, 14)». En ningún momento son empáticos ni están dispuestos a escucharlo, su interés es que Julia desaparezca para siempre.

¹⁹ Esta investigación se centra en las obras dirigidas a niñas y niños. Ahora bien, los personajes de *Beautiful Julia* son preadolescentes de entre 13 y 14 años. Decidí incluir la partitura porque considero que es una obra importante y adecuada incluso para las infancias en función de la configuración de la temática del acoso escolar.

En la nueva escuela, Daniel conoce a Eric, un compañero solitario quien, a pesar de que gana las todas peleas a golpes, está subyugado a Kevin, “Ganso”, como la mayoría del 2º. B de la secundaria. Ganso ha generado miedo en todo el grupo porque amenaza con echar a pelear a su perro “Rambo”, un pitbull negro, si alguien lo contradice.

Desde el primer día de clases Ganso molesta a Daniel: provoca que Eric lo golpee, posterior a ese suceso envían a los tres a la dirección, en donde Daniel afirma que se pegó sin querer. Lo anterior para no acusar a Eric, pues ve el miedo que le causa que la directora lo amenace con llamar a su padre, el muchacho sabe que su papá lo golpearía sin piedad si eso sucede. En ese momento surge complicidad y un enamoramiento entre Eric y Daniel, que no pasa desapercibido por Ganso, quien también descubre que Daniel es parte –como él– de los **Expedientes Restringidos** de la dirección. Entonces decide averiguar el motivo por el que su compañero cambió de escuela a mitad de ciclo escolar.

Un día después del encuentro en la dirección, Eric y Daniel faltan a clases y se van al cine; Daniel se convierte en Julia, una mujer-cisne, cuando está cerca de Eric. Ambos se sienten confundidos al tiempo que atraídos el uno por el otro. En tanto que Ganso no perdona que los estudiantes se vuelvan amigos, así que les propone dejar de molestarlos si Daniel se pelea con Kevin, para ello sugiere que Eric sea quien prepare al primero para el enfrentamiento; ellos acceden pues están hartos del acoso y el maltrato de Ganso. En el último momento Kevin cambia de planes y prepara una trampa para que todos golpeen a Daniel. Sin embargo, Leo, otro alumno, observa el horror del que está siendo parte y reclama

a Ganso, lo reta, y le explica que no va a grabar el instante en el que todos golpean al nuevo estudiante; después se va. Los demás compañeros hacen lo mismo y dejan solo a Ganso, quien con vehemencia piensa en vengarse y sabe cómo hacerlo: reconoce que Eric teme a su perro, así que lo lleva para que lo mate, lo consigue. Posteriormente, Kevin señala que se trata de un accidente terrible a pesar de que tiene que sacrificar a Rambo.

Las aves mortuorias

El ganso pertenece a la familia de los *Anseriformes*; a pesar de que en su simbolismo representa dioses de diferentes culturas, en el folklor una de las acepciones que tiene es la de persona torpe como lo asegura Navarrio: «la palabra ganso se usa como sobrenombre o apodo para dirigirse de forma despreciativa a una persona ... se aplica cuando un individuo se muestra torpe, incapaz, desangelado, y no hace más que frenar, estorbar el trabajo del equipo» (Navarrio, *Aves*, uso 52). Así, el apodo “Ganso” refiere un traidor que engaña a Daniel diciéndole que, si pelean y gana, no lo molestará más, pero esa promesa es falsa: «**GANSO**: ¡Tranquilos todos! La diversión está garantizada. ¡La porquería peleará hoy, como quedamos! Tengo un plan de contingencia: Peleará, solo que no contra mí, ¡será contra Eric!» (67). En oposición el cisne es un ave que tiene una connotación positiva en la mayoría de las culturas; su naturaleza fiel, la ha convertido en uno de los seres recurrentes en la poesía:

El cisne ha sido símbolo de luz, iniciación, de purificación, de metamorfosis, de muerte, belleza, y de pasión melancólica. A la vez representa la gracia y nobleza de corazón que evoca en la memoria el hecho de que el amor ha sido visto como la naturaleza del alma. (Navarajo, *Uso*, 54)

De nuevo mediante la figura de las aves Carrasco despliega a la víctima y al victimario: se origina un desplazamiento en el que algunas representaciones de niños y jóvenes, que en un primer momento fueron víctimas, se convierten al final en victimarios: de aves a espantapájaros. En la obra, el acoso de preadolescentes hacia otros es voraz, por lo que se origina un final descarnado. El contraste está marcado entre las aves que representan dos seres opuestos. Ganso no acepta ni tolera que Daniel-cisne esté enamorado de otro hombre y sea tan ágil peleando. Sólo con trampa logra ganarle, y con un perro pitbull que al final mata a Eric. La dramaturga configura un ser que tiene la oportunidad de redimirse, pero decide generar el mal.

En esta última obra, al igual que en la primera, se evidencian las fallas de los adultos. Los padres, maestros, incluso, la directora de la escuela, poco hicieron para que Ganso cambiara de actitud y, con ello, se hubiera prevenido la muerte del alumno. Desde Perla Szuchmacher²⁰ el acoso de escolar ha sido detonante de conflictos teatrales, sin embargo, tanto Perla como Maribel enfatizan que los adultos pudieron detener a tiempo el problema, pero no escucharon a los

²⁰ En el primer capítulo abordo la obra *Lotería* de Szuchmacher en la que un joven se suicida porque no soporta el acoso escolar al que está sometido. De igual forma las autoridades y los padres tuvieron forma de remediar la situación, pero no lo hicieron.

preadolescentes, o los protagonistas no tenían la suficiente confianza para compartir su angustia con sus familiares o con las autoridades escolares.

De esta manera, Carrasco, en concordancia con Szuchmacher, evidencian el autoritarismo de los adultos y la poca escucha de estos hacia los jóvenes. Ahora bien, en la obra de Maribel el nivel de violencia escala de igual forma a como ha sucedido con sus homólogos de la vida real. La artista, como lo he reiterado, convive con las niñas, los niños y jóvenes para leer con ellos las realidades mexicanas actuales, una de las más álgidas refiere el acoso escolar, pues se ha agravado en las aulas derivando en decesos de los alumnos.

La metáfora fundadora surge en dos personajes alados que, por lo general, tienen una connotación positiva en la literatura infantil. Sin embargo, al igual que el buitre, el ganso representa una figura malévola. En este caso, los preadolescentes encarnan aves opuestas: un ganso y un cisne, especies que parecerían confundirse por su fisonomía, pero son totalmente diferentes. Cuando golpean a Julia se evoca a un pájaro sin plumas, al igual que Cuervito, en *Los cuervos no se peinan*, al que despojan de sus plumas: «**JULIA:** Solo puedo ver la blancura de su brazo... / Un pájaro sin plumas» (Carrasco, *Niño*, 111). En este sentido, los pájaros sin plumas representan seres reprimidos, tanto Cuervito como Julia tienen que esconder su naturaleza, del mismo modo que el Ogrito oculta su *ogritud* para poder ir a la escuela. Ahí surge la metáfora fundadora: a pesar de ser seres que tienen un físico maravilloso y conforman una de las especies más inteligentes, los despluman, les impiden el vuelo. Sin embargo, al final es imposible contenerse y evitar que advenga su naturaleza, así como les es imposible seguir su llamado.

Por tanto, mediante la metáfora fundadora de las aves, Maribel Carrasco de nuevo incluye personajes víctimas y victimarios, así como desdoblamientos de personajes que acceden a la tolerabilidad del adulto. No obstante, la dramaturga confecciona personajes complejos que se alejan de los seres inocentes e ingenuos que se cree a las infancias y juventudes. Las aves enmarcan tanto seres malvados como los buitres, gansos; o nobles, como los cisnes.

El efecto indecible en la poética de las aves

Lo intolerable surge mediante el efecto indecible, por tanto, en cada partitura de Maribel Carrasco el lector-espectador adulto se mantiene en el intersticio entre lo que le disgusta y aquello que le maravilla del texto.

En *El pozo de los mil demonios* lo intolerable se genera cuando los adultos de esta pieza son tan autoritarios que caen en el ridículo de considerar que una niña o un niño debe estar medio muerto para agradar y convivir con los mayores, además de que los castigos que proponen son tan severos que los pequeños pueden perder la vida si los reciben. Así, los adultos reconocen en sus homólogos de la escena algunas de las aseveraciones que hacen a las infancias: entre más quietos y obedientes son mejores; si son corteses, merecen convivir con los adultos:

JACINTA: ¡No sé, no sé y no sé! Yo solo quiero recordar...

REINA Y REY: ¡¡¡Recordar!!!

REINA (*Furiosa*): ¡Niña maleducada! ¡Aquí nadie recuerda nada y menos una niña como tú! ¡Al banquillo de los acusados! (Carrasco, *El pozo*, 49)

En relación con lo anterior, el efecto indecible en esta partitura se origina cuando el lector-espectador adulto reconoce los regaños absurdos que ha escuchado, ha aprendido y probablemente ha replicado: como respuesta se ríe, a diferencia del silencio que detona la fotografía, de la que habla Rancière, sobre la modelo esquelética que posa en la semana de la moda. Ahora bien, se trata de una risa nerviosa al reconocer que probablemente ha repetido esas frases o regaños. Entonces no sabe si le causa aversión o risa lo que escucha a través de sus homólogos de la escena.

En *¿Quién le teme al espantapájaros?* lo intolerable en un primer instante se vuelca sobre la participación de los pequeños en la guerra, sin embargo, lo realmente intolerable recae en un niño que disfruta por algún momento dañar a otros niños. En un inicio él fue obligado a matar, pero al transcurrir el tiempo descubre que le produce gozo el dolor de los otros. Ahí, se halla el efecto indecible: ¿se puede juzgar a un ser por disfrutar dañar a otros si él mismo fue capturado siendo un niño? Genera incomodidad, y podría atentar contra la tolerabilidad del espectador-lector adulto. Por ello, Carrasco se sirve de un personaje arrepentido, Espantapájaros (Niño exsoldado), quien se queda sin nada, al grado de parecer un fantasma: «**NIÑO EXSOLDADO**: Nací en una tierra donde se convive con la muerte y la injusticia todos los días... ¡Siendo combatiente tengo al menos la opción de no caer de rodillas ante cualquiera!» (Carrasco, *¿Quién?*, 42).

En ese momento el Espantapájaros o Niño exsoldado ya no le provoca miedo matar, incluso advierte los beneficios de ser combatiente.

En *Los cuervos no se peinan*, lo aparentemente intolerable se suscita en la temática de la obra: la adopción. Ahora bien, se muestra de qué manera la idealización de la adopción se desmorona, puesto que no todos los pequeños adoptados son felices en sus nuevos hogares. Por el contrario, un gran porcentaje de familias adoptivas se desintegran porque ninguno de los miembros logra adaptarse a las nuevas dinámicas. En este caso Cuervito jamás se acostumbra a usar zapatos, poco a poco su naturaleza lo conduce a volar. Él permanece bastante tiempo cerca de la ventana, intuyendo que algo más allá lo espera, aunque la madre lo quita y evita que piense en volar. Ahí es donde surge el efecto indecible: ama tanto a su hijo y quiere ser mamá que se olvida de que él no pertenece a su mundo, y por lo tanto, sufre lejos de los suyos y del vuelo:

MAMÁ: [Emilio] emprendía misiones arriesgadas, trepaba a todos los muebles. ¡Hasta que por fin un día, logró alcanzar la gran ventana! Esa fue su mejor hazaña, porque desde ese día, se trepaba ahí por horas. Vivía ensimismado en la contemplación de un lugar lejano, fuera de todos los mapas y de todo tiempo. Esto de verdad le gustaba. (Carrasco, *Los cuervos*, 28)

Como se aprecia en la cita anterior, la madre se da cuenta de que su hijo disfruta mirar a través de la ventana, también sabe que la familia cuervo ha permanecido atenta y esperando a que el pequeño regrese con ellos desde el día que Cuervito llegó a la casa de la mujer. Ella retiene al ave, a quien llaman “raro”

en la escuela porque siempre anda con un gorro y unos pesados zapatos que le puso para que no se fuera con el aire. Cuervito sufre al usar el incómodo calzado, pero la madre pasa por alto la molestia del ave para quedarse con él. Entonces se deriva el efecto indecible: el amor de la madre hacia Emilio es “voraz” en el sentido que no busca la felicidad del pequeño, sino que busca apaciguar su instinto materno. Ahora bien, como se trata de aves, la situación se suaviza, y se sustituye “voraz” por “tierno” al nombrar el cariño que siente la madre hacia su hijo adoptivo cuervo.

En *Niño de Octubre* lo intolerable, en apariencia, se sustenta en la historia simultánea del donatario y el donante de corazón. Lo realmente intolerable se presenta cuando observamos que un niño consuela a su madre en el momento que él va a morir, y le explica que la vida es así: unos se van y otros se quedan. Ahí surge el efecto indecible: ¿cómo puede un niño consolar a su madre cuando tendría que ser al revés?

MADRE: Yo me quedaré contigo por siempre, mi pequeño. (*Lo abraza*)

HUGO: No, mamá, debes dejarme ir, no puedo llevar a nadie, bueno, a lo mejor querrás acompañarme un poco, pero luego he de irme solo... ¿Me dejarás ir solo?

MADRE: ¿Regresarás?

HUGO: No, mamá... el lugar al que voy no tiene un camino de regreso, pero yo pensaré en ti y en papá, y ustedes también pensarán en mí.

MADRE: ¿Por qué tiene que ser así?

HUGO: A veces eso pasa, unos se van y otros se quedan. (Carrasco, *Niño* 48)

En esta escena, Hugo sabe que va a morir y conforta a su madre porque – como es de esperarlo– ella está inconsolable y no acepta la realidad. El espectador-lector no sabe si admirar la fortaleza de Hugo o sentirse triste por la mamá. Sin embargo, el niño habla de un viaje y eso matiza la escena, porque vemos que Hugo se encuentra en un inmenso mar. Maribel no elige un hospital para despedir a Hugo, sino que prefiere enmarcar la escena en la inmensidad del mar.

En *Beautiful Julia* Ganso es un preadolescente que provoca que su perro Rambo, un pitbull negro, ataque a otro compañero. Pareciera que ahí recae lo intolerable, pero en realidad surge cuando en diversas ocasiones los adultos pudieron frenar la violencia y evitar el deceso. Por ello, desde diferentes aristas Maribel cuestiona el comportamiento de los adultos: la directora de la escuela cuyo nombre se omite, pero los alumnos la apodan la Führer permanece indiferente cuando acuden Daniel, Eric y Kevin. En lugar de crear un espacio seguro para el nuevo estudiante le aconseja que se acople al grupo, a sabiendas del problema de violencia que tiene Ganso: «**FÜHRER:** Tienes que integrarte. Ya te aceptarán. Por lo pronto no debes prestarte a que se burlen de ti o que te golpeen, ¿entendido?, aléjate y listo. Un día se cansarán y te dejarán en paz (Carrasco, *Beautiful*, 39-40)». Con ello, la Führer responsabiliza a Daniel de las agresiones que pueda sufrir minimizando la violencia que impera en su escuela. En vez de decirle que se dirija con ella si algo le sucede, coloca la solución en el muchacho.

De igual forma, los padres de Daniel lo reprenden porque él siente que es Julia, una mujer cisne, y no un hombre como ellos quisieran. En la escuela anterior descubren que usa un delicado brasier debajo de la camisa, por ello su padre pierde el control y lo golpea vehementemente: «**DANIEL:** Casi me desploma / Resisto / Padre tira otra vez de mí, el encaje demasiado delicado, cede, se rompe ... / ¡Lo vas a matar / [La madre] Trata de calmar al padre / Pero no / Él está ciego de ira» (89). Además, el hombre traslada a la familia a otra ciudad como recomendación del director, no para que dejen de molestar a su hijo, sino que desea evitar la mirada de los otros ante la conducta supuestamente errónea de Daniel.

Por su parte, el padre de Eric también es sumamente violento, lo golpea cada vez que lo mandan llamar de la escuela. Su hijo no puede insinuar su gusto por Julia-Daniel porque considera sabe su papá lo mataría: «**ERIC:** Mi padre... él puede pasar por alto que yo esté metido en los líos todo el tiempo... / Hasta puede soportar que la Führer me expulse... Pero de eso otro, maldita sea, / Daniel, de esto otro ni hablar... me mataría... Sí lo haría» (62). En este sentido, se advierte de qué manera Daniel y Eric hubieran querido hacerse escuchar, sentirse libres sin cuestionarse a cada momento por sentir atracción el uno por el otro, pero se reprimen porque comprenden que los adultos no escuchan, por el contrario, los castigan. A pesar de que son buenos alumnos y jóvenes amorosos, quienes no dañan a nadie, deben soportar las miradas inquisitivas de sus familiares y de los compañeros de clase.

Ahora bien, los adultos no modifican sus decisiones ni hacen el intento por comprender a los seres que supuestamente aman, a diferencia de los estudiantes. Carrasco despliega el momento en el que los compañeros se liberan de Ganso y lo enfrentan: los adultos son prescindibles, son los alumnos quienes descubren que Kevin se siente un líder únicamente porque tiene un perro de pelea. Entonces, cuando el grupo golpea a Daniel por órdenes de Ganso, Leo se detiene, cuestiona al Ganso y deja de grabar el suceso como se lo había pedido. Los demás compañeros lo imitan:

LEO: ¿Qué estamos haciendo aquí, Ganso? / ¿Qué diablos querernos encontrar? ... Tú eres el que apesta, Ganso / Tú eres la maldita porquería ... / Un perverso ... Guardo el celular, / huyo como si hubiera visto un fantasma. / Los demás me siguen / menos Ganso. (110-111)

De esta manera, Maribel los coloca como verdaderos protagonistas que reflexionan que Ganso es un traidor, asumen que la violencia debe parar pues es innecesaria si ellos no advierten que algo esté mal con Daniel, incluso reconocen que su cuerpo desnudo es similar al suyo. El día que Ganso roba de la dirección el expediente de Daniel, se entera de que éste fue expulsado por vestir un brasier, por ello envía a todo el grupo a desvestirlo y golpearlo esperando encontrar un sostén; y no sólo eso, desea tener prueba de ello en video: «**LEO:** Pero no hay nada más / es el cuerpo de un chico como todos, / no hay en él nada de vergonzoso ni de extraordinario, / excepto que lo vemos / es un cuerpo bello y delicado... Como el de un cisne» (109). Ahí surge el efecto indecible: los adultos no hacen más que provocar violencia; en contraste los preadolescentes

reflexionan sus acciones y dejan solo al Ganso, quien cobra venganza y envía su perro: «**JULIA**: Un pitbull negro, un perro de ataque sujeto apenas por una cadena... Ganso ha regresado» (114).

Lo anterior es un hecho lamentable que pudo evitarse si los adultos hubieran escuchado: «**DANIEL**: ¿Crees que voy a decírselo? A veces los adultos no se dan cuenta de nada o no quieren darse cuenta de nada, para ellos es mejor así, ya tiene demasiados problemas con sus vidas, enredados en sus propias guerras» (35). Ahí también se encuentra el efecto indecible, lo que hizo Ganso es descarnado, pero también los es la omisión de los adultos a sabiendas de la violencia de Kevin; así como el silencio y el rechazo de los mayores quienes colocan el horror en Julia-cisne y no en Ganso. Por tanto, la exclusión y la intolerancia derivan en la muerte de uno de los estudiantes.

El narrador: un desdoblamiento de la figura de la dramaturga

Uno de los recursos importantes en la estructura de la dramaturgia de Maribel Carrasco representa la inclusión de un narrador omnipresente que en ocasiones se convierte en un narrador protagonista. Considero que dicha figura, en relación con la metáfora fundadora, encarna la postura sin censura de la dramaturga, lo que constituye el tercer elemento que se reconcilia en el concepto que desarrolla Lebeau.

En este sentido, el narrador omnipresente trasciende la escena y muestra probablemente la opinión de Carrasco al respecto de sus creaciones. Brevemente mencionaré de qué forma se construye este personaje en las obras que analizo.

En *¿Quién le teme al espantapájaros?* no aparece propiamente un narrador, sin embargo, algunos personajes describen la escena como si pudieran, al unísono, estar fuera de ella también. Se trata de un juicio y un desdoblamiento del protagonista en varios personajes, por ello se aprecia de qué manera van contando la historia como si se tratara de un narrador:

TOTÓ: Espantapájaros lleva dentro un vacío infinito que lo hace descender constantemente a los infiernos... Después de cada tormenta se siente solo. Entonces se escabulle entre las sombras para esconderse aquí y llorar... Procura que nadie se dé cuenta de que por las noches, el sueño no llega a consolarlo fácilmente, entonces se le vienen encima todas esas sombras que no le dejan cerrar los ojos... A veces, yo quisiera contener ese corazón extraviado, pero da miedo. (Carrasco, *¿Quién?*, 16)

De esta manera, se advierte la probable posición de Maribel Carrasco frente a lo intolerable de la situación de un niño víctima y victimario de la guerra, y el deseo de poder consolarlo a pesar de todas las tormentas que ha ocasionado a otras personas. La forma no se asemeja a la de un diálogo porque en realidad no está hablando con nadie, sino que se acerca más a un aparte con el público. Habla en tercera persona y conoce perfectamente el interior personaje.

En *Niño de Octubre*, Maribel construye la figura del narrador para apoyar las escenas con metáforas con las que se va desarrollando y resolviendo el conflicto teatral. Con ello evita mencionar que los niños se encuentran en un hospital o el momento mismo del trasplante:

NARRADOR: Por fin, después de varios días, Hugo abrió los ojos. Desde el fondo de su corazón, que ahora es tan profundo como un pozo, papá dice que el pequeño Hugo está mejorando de salud y desde el fondo de sus lágrimas, mamá presiente lo contrario. Hugo permanece en silencio, mira a través de la ventana y como quien se prepara para un largo viaje, dibuja caminos en su pensamiento. Sabe bien que debe hacer un largo viaje. Ha comenzado a despedirse. (Carrasco, *Niño*, 47)

En la cita, el narrador conoce el pensamiento del Hugo, sabe que debe iniciar un viaje, y sin censura –mediante esta figura– Carrasco muestra a un niño que poco antes de morir decide despedirse de sus seres queridos. Probablemente como ella considera que se actúa en estas situaciones: no hay cielos ni milagros, Hugo va a morir y lo sabe, por ello quiere dar el último adiós a sus seres queridos.

En *Los cuervos no se peinan* aparece una figura similar a la de un narrador, el *Escribidor*, quien conoce los pensamientos de los personajes y atraviesa las escenas aportando información para el lector-espectador, con guiños, sobre la posible postura de la autora acerca del punto de vista de un niño adoptado. En la partitura, al final, reconocemos que ese narrador es Mateo adulto, el mejor amigo de Cuervito cuando eran niños: «**ESCRIBIDOR:** Mamá lo abraza, Emilio se pierde en aquellos ojos que dicen más de lo que miran, que sienten más de lo que ven. Su

corazón de madre sabe bien que el lenguaje de la naturaleza suele ser misterioso, pero sobre todo, sabio» (Carrasco, *Los cuervos*, 59). Maribel enuncia desde la figura del Escribidor que a pesar de todo el amor que pudiera tener la madre adoptiva a Emilio (Cuervito), la naturaleza lo llama, comprende que él nunca será feliz si se queda con ella.

En *Beautiful Julia* el narrador recae en la protagonista Julia, puesto que es ella quien relata su historia e interviene en ocasiones para advertir al lector-espectador sobre el inconsciente de los personajes o para describir sus acciones: «**JULIA**: Quiero contártelo, / pero debo tener cuidado de no apresurarme / porque entonces iré por delante de mí misma y puedo tropezar y caer. / Además, / tú querrás que empiece por donde se debe empezar y eso es el principio».

(Carrasco, *Beautiful*, 1)

Ahora bien, como en otras obras, los personajes describen las escenas como si se tratara de acotaciones o, al igual que un narrador, en esta partitura varios personajes van contando la historia desde lo que van describiendo; aunque es narrada por Julia de principio a fin: «**GANSO**: Entonces viene el disparo. / Rambo ladra. / Después gime... / Después calla... / Me siento podrido... / Podrido y solo» (120). En este caso, Ganso representa un ser despreciable, pero mediante al describir la acción como si se tratara de un narrador, Maribel permite que el lector-espectador se asome al inconsciente de este personaje turbio. Considero que Carrasco incluye estos personajes malvados, y sostiene bien su construcción, para mostrar la complejidad de las diversas infancias, así como la influencia o la indiferencia de los adultos hacia ellas:

GANSO: Todos, chicos sin remedio... / Esa sí es toda una enciclopedia interesante.

JULIA: Chicos de los que todo el mundo reniega...

GANSO: Y de los que nadie ni los padres ni los maestros / quieren hacerse cargo, / porque no saben qué hacer con ellos. / Chicos problemáticos / con muchas llaves y muchas cerraduras y secretos. (79)

La artista permite que el espectador-lector comprenda que a pesar de que Ganso es un ser que traiciona, y con ello provoca la muerte de otro compañero, él se siente solo y se sabe parte de esas personas a las que nadie soporta. Entonces, se vislumbra la postura de Maribel: es necesario escuchar y configurar en escena a diferentes infancias, incluso a niños como Ganso que promueven y desean el mal a otros, puesto que así sucede con sus homólogos de la vida real. De esta manera, la opinión sin censura de Carrasco se bosqueja al tiempo que se mantiene la tolerabilidad de los lectores-espectadores adultos, puesto que se trata de un personaje joven-ave, a pesar de que en su figura se esconde la voz poderosa de la dramaturga.

CONCLUSIONES

El teatro, con énfasis en las aportaciones de las dramaturgas, ha sido uno de los géneros que más transformaciones ha tenido en este siglo. Es posible advertir una nueva mirada, desde una posición o perspectiva incluyente, frente a la producción de obras de teatro, la cual ofrece una riqueza en temas y tratamientos literarios y visuales.

La obra de Perla Szuchmacher es importante porque incluye diferentes infancias que se derivaron de la convivencia extensa que mantuvo con niñas y niños de diversos contextos en talleres y durante las puestas en escena. Sin embargo, no coloca al centro del conflicto teatral las temáticas, sino que éstas forman solo una parte de las representaciones de las niñas y los niños, de lo contrario las obras devendrían didácticas pues se enfocarían en un fenómeno describiéndolo casi a manera de lección.

La figura de Perla Szuchmacher representa un punto de partida y un referente de las dramaturgas nacionales contemporáneas quienes dirigen su obra a pequeñas audiencias. Considero urgente la inclusión de un trabajo no sólo de una de sus piezas, *Malas palabras*, sino una investigación que abarque más obras. Resulta paradójico que existan pocos estudios académicos y escasas referencias en antologías o en investigaciones diacrónicas cuando en México el premio más importante de teatro dirigido a niñas y niños lleva el nombre de la dramaturga, así como uno de los proyectos teatrales trascendente en la actualidad dirigido a pequeñas audiencias: «Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher» y «Proyecto Perla Teatro»

respectivamente. En especial, es importante destacar su crítica sutil pero enérgica hacia el autoritarismo de los adultos sobre las infancias y de los hombres sobre las niñas y mujeres.

Por su parte, Suzanne Lebeau tiene una trayectoria de más de 40 años de trabajo dirigido a pequeñas audiencias, desde la escritura, la docencia, la dirección escénica y la actuación. Su formación multidisciplinar le ha permitido escuchar con atención a su público sin descuidar a las personas que los llevan a las funciones, , los adultos. Por momentos se defraudó a sí misma y sintió que traicionó a las niñas y los niños al no escribir su opinión ni darse la libertad de incluir sus deducciones como autora. De esta manera advino la metáfora fundadora para reconciliar tres intimidades que parecían lejanas: los adultos que llevan a las pequeñas y los pequeños a las funciones; las opiniones, las dudas y los intereses de las niñas y los niños de diferentes contextos con quienes convivió la artista; y por último, la subjetividad de la dramaturga. A partir de la metáfora fundadora se posibilita que se mantenga la tolerabilidad de los adultos mediante la fantasía cuando observan a los públicos jóvenes ver escenas descarnadas o personajes hablando sobre temáticas complejas. Asimismo, Lebeau ofrece una lectura compartida con las pequeñas audiencias y los lectores en la que destaca la libertad de afectarse, opinar, refutar lo que contemplan o leen, así como cuestionar a los adultos, tal cual lo hacen Elisa y Leo de *Zapatos de arena* cuando desconfían de la veracidad del *Gran libro del afuera* que se interpreta como el discurso de los adultos autoritarios.

En el segundo capítulo definí intolerable, efecto indecible y dispositivo de visibilidad para revisar las coincidencias (repeticiones) en las obras de teatro. Comprendí de mejor manera la razón por la que Perla denominó corriente teatral a la dramaturgia de las autoras, puesto que tienden puentes entre sí, aunque cada una escribe desde su subjetividad. Entre esas repeticiones, el mundo onírico resuena con gran fuerza, se ha territorializado como el nuevo espacio para las pequeñas audiencias reflexionen sobre los contextos descarnados de sus homólogos de la escena, que forman parte de las realidades que contemplan todos los días y de la que, por lo general, los adultos ocultan. Es decir, se da un *acting out*²¹ en el mundo de los sueños para que sea tolerable para los adultos contemplar a los pequeños en medio de situaciones algunas veces descarnadas.

Ahora bien, considero que la confección de este dispositivo de visibilidad mediante diversos recursos literarios y visuales es el punto medular, pues las artistas median la atención que se ofrece a los contextos nacionales. En el mundo onírico, cada umbral, la vigila y el mundo onírico, se traza visual y poéticamente con la finalidad de que se puedan fusionar, y generar juegos de sueño. De igual forma, los dispositivos de las aves, los seres fantásticos y los ensamblajes se configuran siempre atendiendo que la estética visual vaya en contraste con las realidades complejas generando el efecto indecible.

²¹ *Actuación* del inconsciente que calma la angustia, que “parece” un verdadero pasaje al acto. De alguna manera es como si el inconsciente se liberara. Lo comparo porque al igual que lo sueños, “es como si fuera” pero al final los protagonistas se encuentran en un sueño a pesar de que se tracen contextos similares a los de sus homólogos de la realidad.

Micaela Gramajo, en la entrevista que ofrece a *LIJ Ibero Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, señala que Perla dejó un lugar y corresponde a las nuevas generaciones provocar cambios e intentar ser referentes como lo fue su madre:

Siento que el teatro para niños en los últimos 15 o 20 años ha tenido una revolución en México muy interesante, sobre todo en términos de la dramaturgia. Y pues ha sido gracias a labor de grandes dramaturgas, mujeres en su mayoría, que empezaron a darle la vuelta a los temas y al tratamiento de estos. Mi madre formó parte de esa gran ola. Nosotras somos herederas de esta revolución en la dramaturgia, y estamos construyendo desde ahí, porque nos tocó venir después de ellas. (Salcedo y Vargas 29)

Coincido, y concluyo, con Gramajo que la nueva ola de dramaturgas ha seguido la línea que trazó Szuchmacher, y desde ahí están generando nuevas maneras para hacer teatro con y para las infancias. Así, las artistas han creado desde un contexto intolerable, esto es: la realidad mexicana actual es compleja al tiempo que la luz de los feminismos les ha permitido trabajar con mayor libertad. Y mediante el efecto indecible que surge ahí se traza un punto de fuga desde el cual ellas confeccionan diversas infancias que habían permanecido silenciadas, mostrando incluso aquellas que hacen daño a otras infancias merecen un lugar dentro del escenario.

En el tercer capítulo, dedicado a Maribel Carrasco, considero que la dramaturga, al igual que su personaje Espantapájaros de los *Cuervos no se peinan*, representa una inventora de vuelos de pájaros porque mediante sus obras de teatro (sus aparatos para volar), propicia que las niñas, los niños, y los jóvenes (las aves) tracen sus propios vuelos: levanten la voz. Por ello, la constelación de aves de la artista posibilita que las pequeñas y las jóvenes audiencias, reflexionen, cuestionen a los adultos, elaboren preguntas sobre las situaciones que atraviesan sus homólogos en el escenario.

La constelación de aves que traza Maribel apuntala la metáfora de las niñas, los niños y los jóvenes como pájaros que empiezan a alzar el vuelo hacia un viaje interior sin que medie el consejo, el premio o el castigo de los adultos. La voz de las representaciones de infancias y juventudes extiende sus alas, se escucha, en especial las que habían estado silenciadas en el teatro para públicos jóvenes.

De igual manera, se despliega un éxodo de aves en *El lenguaje de los pájaros* de Farid ud-Din Attar. De acuerdo con el poeta, la voz de los pájaros (los niños y los jóvenes para Carrasco) es poderosa, quien la escucha y la entiende, lo comprende todo: «Ese todo, que equivale a conocer el lenguaje de los pájaros» (1). En el texto del poeta, las aves tienen diferentes virtudes o defectos humanos, aparecen especies que hacen trampa, mueren o se pierden en el trayecto del viaje. En comparación, Carrasco configura protagonistas en circunstancias diversas, incluso polarizadas, como víctimas y victimarios de diferentes fenómenos sociales; donatario y donante de un corazón, representaciones de niñas, niños,

jóvenes malvados y bondadosos que mueren en circunstancias similares en escena, entre otras.

En relación con la propuesta de Suzanne Lebeau, en el ensamblaje de aves de Carrasco se reconcilian tres elementos que hacen posible que la metáfora fundadora surja como se aprecia en la Figura 7. Maribel configura aquello que escucha de diferentes infancias, en especial, aquellas vulneradas, puesto que la poética de sus aves permite que la tolerabilidad de adulto permanezca; asimismo desde la figura del narrador se permite escribir en libertad y hacer cumplir su derecho como autora.

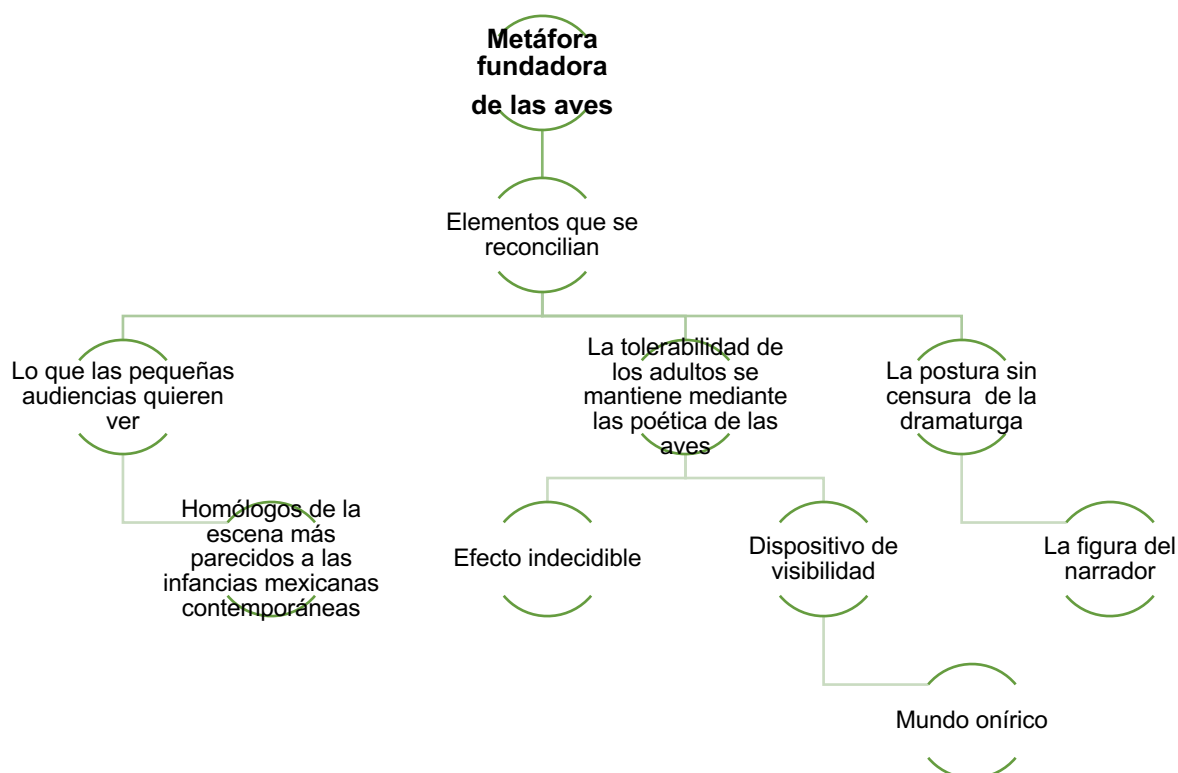


Figura 7. La metáfora fundadora de las aves.

En relación con lo anterior, considero que esta investigación puede ser un punto de partida para nuevos trabajos sobre teatro para pequeñas audiencias, puesto que en un mismo lugar se reúne, mediante los conceptos intolerable y metáfora fundadora, una revisión de la obra de ocho dramaturgas al tiempo que se ofrece un estudio diacrónico sobre la evolución que este ha tenido en los últimos años. En especial es importante advertir la línea que trazó Perla Szuchmacher y que las dramaturgas han seguido.

Anexo: Semblanzas

*Y la verdad es
que nunca me ha pasado
por la cabeza dedicarme
al teatro para adultos por
sentirme cansada
de las injusticias hacia ese
género, mal llamado menor,
porque este es un camino
que uno elige. Hacer teatro
para niños es como tirar
una piedrita al agua: se van
haciendo círculos
concéntricos.*



Perla Szuchmacher

(Buenos Aires, 1946 - Ciudad de México, 2010)

Actriz, directora escénica y dramaturga

Estudió Actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Llegó a México en 1976 y posteriormente se nacionalizó mexicana. Formó la compañía Grupo 55, especializada en infancias, la cual codirigió de 1993 a 2004, con Larry Silberman.

Su teatro es subversivo. Apuntala una crítica al autoritarismo de los adultos sobre los niños y de los hombres hacia las mujeres. Sus partituras tienen una evidente perspectiva de género. Sus protagonistas son también subversivos, cuestionan a los adultos y el discurso masculino.

Obras seleccionadas

Malas Palabras (2012).

El rey que no oía, pero escuchaba (2012).

¡Vieja el último! (2012).

Ruidos y extraños (2012).

Lotería (2012).

Reconocimientos

Desde 2019, el galardón de teatro dirigido a niñas, niños y jóvenes más importante del país lleva su nombre: Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher.

Premio de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ) de Dramaturgia. Infantil en 2001.

*Una luna me enseñó que
yo debía de dejar de mirar
y de explicar el mundo visto
desde arriba de mi 1.65 m,
que yo no tenía nada
que enseñarles a los niños,
que yo debía sentarme
en el suelo con ellos,
mirar el mundo
con los ojos a la altura
de los suyos y escucharlos
hablar del mundo con sus
palabras, sus frases, sus
dudas y sus certezas, sus
sueños sus miedos.*

Suzanne Lebeau

(Montreal, 1948)

Actriz, dramaturga y académica



Estudió teatro con Jacques Crête y Gilles Maheut. También, pantomima y marionetas en Wrocław. Sus obras han sido traducidas a 26 idiomas. En 1975 fundó la Compañía Le Carrousel, con Gervais Gaudreault, dirigida a públicos jóvenes.

El teatro de Lebeau es un referente a nivel mundial, porque en sus partituras se percibe la voz de las niñas y los niños que ha escuchado a lo largo de 40 años de escritura y reflexiones sobre el arte escénico. El punto medular de su metodología en la academia y la creación consiste en generar preguntas que, a su vez, se respondan con otras preguntas.

Obras seleccionadas

Una luna entre dos casas (1979).

El Salvador (1996).

El Ogrito (1997).

Zapatos de Arena (2005).

El ruido de los huesos que crujen (2006).

Reconocimientos

Premio Athanase-David en 2010 (Canadá).

Premio del Gobernador General de Artes Escénicas: Premio de la realización artística, en la categoría Teatro en 2016 (Canadá).

En 2018, Francia le dio el grado de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Los niños requieren historias que expongan sus problemas, sin ayudas mágicas y sin lecciones didácticas [...]. Antes se consideraba que el teatro tenía que darles un mensaje muy claro, muy cotidiano y didáctico sobre algún aspecto que los adultos creían importante, pero ahora se están llevando temas sociales, que antes no se consideraban para niños.



Berta Hiriart

(Ciudad de México ,1950)

Actriz, narradora, guionista de radio y televisión, corresponsal y dramaturga.

Estudió Teatro y Dramaturgia con José Luis Ibáñez, Luisa Josefina Hernández y Suzanne Lebeau. Se ha especializado en educación Montessori. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Fundó la Compañía de Teatro Infantil de la Universidad Veracruzana.

Dramaturga con una extensa trayectoria en la escena nacional, además de un referente de teatro internacional. La formación interdisciplinar de Hiriart permea su teatro. Sus obras trasladan las preocupaciones de las niñas y los niños mexicanos a la escena.

Obras seleccionadas

Adiós, querido Cuco (2006).

Niñas de la guerra (2004).

El misterio de las niñas desaparecidas (2014).

Se busca familia (2008).

Mientras el mundo respira (2010).

Reconocimientos

Premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra Publicada en 1994.

Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher en 2004.

Desde hace un tiempo, dos o tres décadas atrás, el teatro para niños comenzó a abordar los llamados temas tabú: abuso sexual, trata de niños, niños soldados, sicarios, cuestiones de género, etcétera.

Antes nadie había querido hablarles a los niños de esos temas y era importante que lo supieran, y sucedió que, al hablar de los temas tabú, el teatro para niños revolucionó. Como ningún otro género teatral, ha evolucionado en las últimas décadas. Ganó un espacio de rigor, de verdad y de libertad de expresión por derecho propio.

Mónica Hoth

(Ciudad de México, 1958)

Titiritera, maestra de teatro, gestora cultural y dramaturga



Su trabajo se ha presentado en diferentes países. Fundadora del grupo La Salamandra, especializado en la investigación, dramaturgia, dirección, diseño de títeres. Durante trece emisiones ha sido gestora y directora del Festival Internacional de Títeres de San Miguel de Allende, Guanajuato. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

La visualidad en la obra de Hoth se confecciona cuidadosamente, generando contrastes poéticos entre la escenografía y el conflicto teatral. Los temas que aborda en sus partituras son aquellos que interesan a las infancias y que anteriormente se denominaban tabú.

Obras seleccionadas

Historia de duende y otras realidades (s.f.).

Martina y los hombres pájaro (2006).

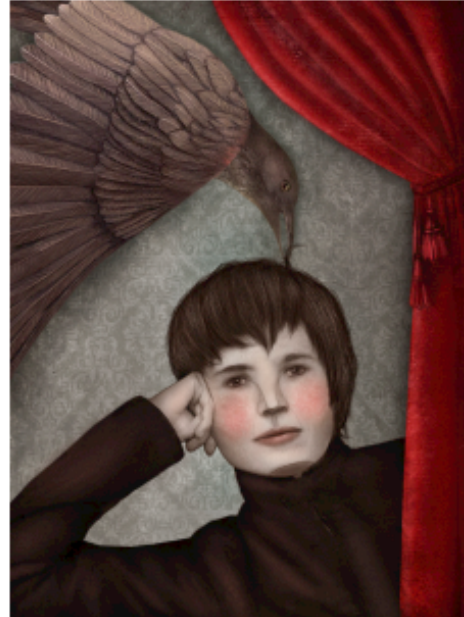
Alas de mariposa (2013).

Reconocimientos

Citation of Excellence in the Art of Puppetry en 1988, otorgado por la Unima, Estados Unidos y la Fundación Jim Henson, por el montaje de la obra *Historia de duende y otras realidades* de Alejandro Calvillo.

Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher en 2003.

*No debemos creer
que los vamos a educar
o enseñar algo, sino encontrar
el puente de comunicación
entre ellos y nosotros. Algo
a lo que nos enfrentamos
cuando trabajamos con niños
es encontrar la manera,
con ellos, de leer el mundo,
es decir, que no sea
nuestra lectura, sino
una compartida, en la que
podamos encontrar nuevas
narrativas para leer
la realidad, que en el país
es contrastante.*



Maribel Carrasco

(Cuautla, Morelos, 1964)

**Actriz, vestuarista, diseñadora de títeres
y dramaturga**

Estudió Trabajo Social en la Universidad de León, Guanajuato. Sus obras han sido traducidas al alemán, francés e italiano. Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en las categorías dramaturgia y ejecución de títeres y guiñol. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

Configura una constelación poética de aves que atraviesa su obra para desplegar contextos diversos y complejos de la realidad mexicana. Los intereses, las dudas, la angustia de las niñas y los niños a quienes escucha se trasladan a sus creaciones.

Obras seleccionadas

EL pozo de los mil demonios (1994).

¿Quién le teme al espantapájaros? (2008).

Niño de Octubre (2012).

Los cuervos no se peinan (2012).

Beautiful Julia (2018).

Reconocimientos

Premio FILIJ de Dramaturgia Infantil en 1996.

Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher 2009.

Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón en 2023.

*Otra cosa son los niños:
al actuar mis textos puedo
sentir cómo lo reciben,
cuáles son las fallas,
dónde me percibo falsa
como escritora o dónde
he acertado en esta vez,
esta única vez. Escucho
a los niños mucho
y de ahí puedo sentir
que el personaje
de tal obra
funciona o no.*



Amaranta Leyva

(Cuernavaca, Morelos, 1973)

Actriz, titiritera, novelista y dramaturga

Estudio Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Formó parte de las Compañía Marionetas de la Esquina. Sus obras han sido seleccionadas para formar parte del acervo de los Libros del Rincón de la SEP.

Desde niña ha estado en contacto con las artes escénicas, lo que derivó en su pasión por la escritura y los títeres. La cuidadosa construcción de los personajes infantiles es una característica en su teatro, en el que resuena el discurso de las niñas y los niños, porque a ella le interesa trasladar sus opiniones a las partituras.

Obras seleccionadas

El siglo de mis abuelos (2000).

El cielo de los perros (2005).

El vestido (2006).

Mía (2008).

Dibújame una vaca (2013).

Reconocimientos

Premio de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher en 2006.

Becaria del programa de Residencias Artísticas Quebec-México.

Premio de Novela Joven FeNaL-Norma 2015.

*Además, siempre estamos
cerca de niños en nuestro
entorno y procuramos tener
un diálogo, acerca
de las cosas que nos
interesan con ellos.
Esto ha sido todo
un experimento permanente
en la vida, no sólo con fines
profesionales, sino
que a las dos nos gusta,
nos interesa, nos estimula.
Muchas de las preguntas
que suceden en nuestras
obras provienen de la voz
de ellos.*



Micaela Gramajo

(Buenos Aires, 1976)

Actriz, directora escénica y dramaturga

Estudió Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Es fundadora de la Compañía Bola de Carne, que constituye un laboratorio de investigación y creación escénica. También dirige Proyecto Perla, especializada en teatro para pequeñas audiencias.

Proyecto Perla Teatro es un laboratorio de creación escénica dirigida a niñas y niños que incluye la participación activa de las infancias y, sobre todo, parte de las dudas de estas.

Obras seleccionadas

Pato muerto y tulipán (2011).

Cosas pequeñas y extraordinarias (2017).

Catsup (2021).

*Hacer teatro para mí
es crear mundos a partir
del juego y la diversión.
Es un juego que me
tomo muy en serio
e inevitablemente
la diversión interviene.
Amo esa palabra,
diversión.*

Valentina Sierra

(Ciudad de México, 1981)

**Actriz, directora escénica,
titiritera y dramaturga**



Estudió Actuación en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). También se diplomó en actuación en la Escuela de Cine Madrid, en España. Directora general del Grupo Puño de Tierra, fundado en 2012.

Su teatro parte de los intereses de los niños. En *Una Bestia en mi jardín* tuvo la participación de las niñas y los niños durante el proceso creativo.

Obras seleccionadas

Una Bestia en mi jardín (2016).

Bolita por favor (s.f.).

Quiero ser Nadia (2021).

BIBLIOGRAFÍA

Alerta Amber México, <http://www.alertaamber.gob.mx>.

Aviant Report México. *Diccionario /Glosario Ornitológico*.

<https://es.avianreport.com/diccionario-glosario-ornitologico/>.

Almazán, Alejandro. "Los Acapulco Kids", Revista EMEEQUIS, 1 de diciembre de 2008 , pp. 28-41.

Ap, Reuters y Notimex. "Gobierno de EU separa a 81 niños migrantes de sus padres en 6 meses", *La Jornada*, 7 de diciembre de 2018, <https://www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2018/12/07/gobierno-de-eu-separa-a-81-ninos-migrantes-de-sus-padres-en-6-meses-5447.html>

Bixler, Jaqueline y Claudia Gidi (coordinadoras) *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX, aproximaciones críticas*, Ediciones el Milagro, 2011.

Bonechi, Michele. "Esta imagen cambió a la sociedad: el camino de un fotógrafo dedicado a desafiarlo todo" *CNN Arte*, 7 de abril de 2017, consultado el 22 de abril de 2021: <https://cnnespanol.cnn.com/2017/04/07/esta-imagen-cambio-a-la-sociedad-el-camino-de-un-fotografo-dedicado-a-desafiarlo-todo/>.

Carrasco, Maribel. *El pozo de los mil demonios*. México: Ediciones Corunda/Conaculta, 1994.

---. *¿Quién le teme al espantapájaros?* México: Programa Nacional de Teatro Escolar INBA, 2011, <https://goo.gl/6W5umZ>, consultado 3 de noviembre de 2018.

---. *Niño de Octubre*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Alas y Raíces, 2012.

---. *Los cuervos no se peinan*. México: Conaculta, 2012.

Cátedra Ingmar Bergman UNAM, "Presentación del libro Escribir teatro para jóvenes, una conquista de la libertad de Suzanne Lebeau", *YouTube*, subido por Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 26 de marzo de 2020, revisado el 3 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yF3lD81ZsPE&t=3463s>.

Dahl, Roald. *Matilda*. Traducción de Pedro Barbadillo, Colección Alfaguara Clásicos, Ediciones Alfaguara, 2016.

De Larrañaga, Jorge. «El espantapájaros. Poema 1», *Plurentes. Artes y Letras*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, Argentina, DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e042>.

Deleuze, G. y Guattari, F. "Tratado de nomadología: la máquina de guerra", *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, 2002.

Dörte Jansen. "Dramaturgas mexicanas emergentes: plumas femeninas que escriben «con arrojo»" *Acotaciones: revista de investigación teatral*, núm. 39, 2017, España, pp. 39-64.

Franco, Jean. *Las conspiradoras: representación de la mujer en México*. Traducido por Mercedes Magro. FCE/Colmex, 1994.

---. *Ensayos impertinentes*. Selección y prólogo de Martha Lamas. Editorial Océano, 2013.

Freud, Sigmund. "La interpretación de los sueños", *Obras completas*, traducción de José Luis Etcheverry, volumen 5, 2ª parte. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2004.

FITUNAM, "Suzanne Lebeau: escribir teatro, una conquista de la libertad", *Youtube*, subido por Cátedra Ingmar Bergman, 16 de febrero de 2020, revisado el 28 de junio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=PGsO4EpmjOU>.

García, Yoloxóchitl. *Perspectivas de la dramaturgia para niños en México*, Premio Internacional Juan Cervera de Investigación, ASSITEJ-España 2016, Colección de Ensayo, ASSITEJ-España, 2017.

Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*, UNAM, 2006.

Gobierno de México. *Alerta Amber México*, visitado el 24 de marzo de 2023, alertaamber.gob.mx.

Gramajo, Micaela. *Cosas Pequeñas y extraordinarias*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, núm. 33, 2017.

---. "Malas palabras (demo)", *YouTube*, subido por Micaela Gramajo el 9 de agosto de 2011, revisada el 15 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=ncbgJ92YPRU>.

Guerrero, Laura. *Neosubversión en la literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana, 2012.

---. *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*, Universidad Iberoamericana, 2012.

---. "Las mujeres en el hecho literario de la Literatura infantil y juvenil mexicana del siglo XXI", *As Mulleres como axentes literarias na LIX do século XXI*, LIJMI/ Centro Ramón Piñeiro/Edicións Xerais de Galicia, 2018.

Harmony, Olga (compiladora). *Las buenas y las malas palabras*, Serie de Dramaturgia Paso de Gato/INBAL/Conaculta, 2012.

Hoth, Mónica. *Martina y los hombres pájaro*. México: Editorial Corunda/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

Hiriart, Berta (2014). "El misterio de las niñas desaparecidas", *En la ruta el titiritero*, México: Museo de Historia del títere, núm. 4, 35-42 pp

---. *Niñas de la guerra*. México: Conaculta /Ediciones Corunda, 2003.

Jiménez, Benito. "Engancha el narco a niños de 12 años", *Reforma*, 15 de agosto de 2023, p. 2.

Jōji, Herano. «Los espantapájaros vigilan el pueblo de Norogo», *Nippon.com*, consultado el 19 de septiembre de 2023, <https://acortar.link/xN7NXn>.

Kruckemeyer, Finegan. "El tabú de la tristeza ¿Por qué nos asustamos de que los niños se asusten?", Manon van de Walter (editora), *Teatro para públicos jóvenes. Perspectivas internacionales*. México: Ediciones El Milagro/INBA, 2012.

Larios, Shaday. *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*. México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2018.

---. (coordinadora) "Dossier: Teatro de objetos: inventario de rebeliones materiales", *Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro*, Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro, año 17, núm. 74, pp. 22-61, 2018.

- Lebeau, Suzanne. *Escribir para públicos jóvenes: una conquista de la libertad*, traducción de Pilar Sánchez Navarro, México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato, 2019.
- . *Zapatos de arena*. Traducido por Cecilia Iris Fasola. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público, núm. 32, 2016.
- . *Cómo vivir con los hombres cuando se es un gigante*. Traducido por Alicia Martínez Álvarez. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público, núm. 22, 2013.
- . *El ruido de los huesos que crujen*. Compañía Nacional de Teatro /Jus Libreros y Editores, Cuadernos de Repertorio, núm. 13, 2013.
- . "De la censura y de la autocensura", *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, ASSITEJ España, núm. 7 (octubre 2006), pp. 97-111, 2006.
- . *El Ogrito*. Traducido por Cecilia Iris Fasola, Ediciones El Milagro, 2003.
- . "Escritura de los niños en cárcel", *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, ASSITEJ España núm. 6 (octubre-diciembre 2003), pp. 54-63, 2003.
- . "Pensando de la composición colectiva a la obra escrita por un autor", *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, ASSITEJ España, núm. 39 (abril-diciembre 1986), pp. 23-27, 1986.

Leyva, Amaranta. *Mía*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, núm. 5, 2008.

---. *Dibújame una vaca*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, núm. 9, 2013.

Lewchuk, Simon. "Otro impacto clave de la COVID-19: un mayor riesgo de violencia contra los niños", *El País*, 13 de abril de 2020, https://elpais.com/elpais/2020/04/13/3500_millones/1586780051_992121.html.

Lozano, Pilar (2014). *Crecimos en la guerra*, Bogotá: Panamericana Editorial /Agenda de Hoy, 184 pp.

Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, Madrid: Sexto Piso, 2016.

Martínez, Alegría. "Entrevista con Perla Szuchmacher. Una artista cabal de nuestro tiempo", *Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro*, Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro, año 8.

Martínez, Martha. "Trata de personas, incontenible, *Reforma*, 12 de marzo de 2023, p. 14.

Monsiváis, Carlos. *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, México: Paidós, col. Debate feminista, 2010.

Muela, Daniela. "Viajes soñados a través de la historia. ¿Dónde has estado, Robert? De Hans Magnus Enzensberger", Ondina/Ondine. *Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación*, Universiad de Zaragoza, núm. 2, pp.

Navarajo Ornelas, María de Lourdes. *Aves: uso simbolismo y folklor*. México: UNAM, 2019.

---. *Las aves nacionales: El valor del uso de la imagen*. México: UNAM, 2015.

Niño de Rivera, Saskia. "Los niños de Acapulco", *Periódico El Universal en línea*, 10 de febrero de 2021, revisado el 13 de noviembre de 2021, <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/saskia-nino-de-rivera-cover/los-ninos-de-acapulco>, 2021.

Notimex "Una Bestia en mi jardín" busca que los niños entiendan la migración".

Excélsior, 11 de noviembre de 2019,

<https://www.excelsior.com.mx/funcion/una-bestia-en-mi-jardin-busca-que-los-ninos-entiendan-la-migracion/1347045>.

Ordaz, David. "La terrible realidad del abuso infantil en México" *Aristegui Noticias*, 9 de diciembre de 2022, <https://aristeginoticias.com/0912/opinion/la-terrible-realidad-del-abuso-infantil-en-mexico-articulo/>.

Paul, Carlos. "Reconocer la existencia del otro". *La Jornada*, 23 de marzo de 2016, <https://www.jornada.com.mx/2016/03/23/cultura/a05n1cul>.

Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, traducción de Magaly Muguercia, México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato, 2016.

Perrault, Carlos, "La Cenicienta" *Cuentos de Hadas*, traducidos por Teodoro Baró; ilustrados por Vicente Urrabieta y Julián Bastinos, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cenicienta-o-la-chinela-de-cristal--0/html/004a5630-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_, 2006.

- Portal Aristegui Noticias, "Tenancingo, Tlaxcala, cuna de la trata de personas", *Aristegui noticias*, 13 mayo 2015, revisado el 20 de mayo de 2019, <https://aristeguionoticias.com/1305/lomasdestacado/tenancingo-tlaxcala-cuna-de-la-trata-de-personas/>, 2015.
- Rancière, Jaques. *El espectador emancipado*, traducción de Ariel Dilon, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- . *El reparto de lo sensible*, traducción de Cristóbal Durán et. al., Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.
- REDIM. *La Infancia Cuenta en México 2022 Niñez y desapariciones. Cómo la desaparición de personas afecta a niñas, niños y adolescentes en México*. México: REDIM, 2022.
- Rodríguez, Carla. "El ogro del silencio en *Malas palabras*: un análisis de la obra de Perla Szuchmacher" *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, núm. 9, 2011, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv7035>.
- Salcedo, Hugo. *El teatro para niños en México*, Editorial Porrúa, 2002.
- . *La inmigración en el teatro para la infancia y la juventud de México*, Premio Internacional Juan Cervera de Investigación 2019, ASSITEJ -España 2020.
- Salcedo Hugo, Itzel Vargas. "Entrevista a Micaela Gramajo de Proyecto Perla Teatro: un espacio para crear, escribir y genera preguntas a las niñas y los niños mediante el dispositivo teatral", *LII Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, núm. 15, enero-junio de 2023.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, traducción de Víctor Viviescas. México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato, 2011.

Sánchez, José A. y Esther Belvis (editores). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato, 2015.

Secretaría de Cultura. «En el Cenart imparten Taller Dramaturgia para Niñas y Niños», Comunicado, 5 de mayo de 2017. Secretaría de Cultura, <https://goo.gl/JiSc9y>.

Senado de la República. “Necesario garantiza seguridad social a niñas, niños y adolescentes que hayan sufrido abuso sexual”, *Comunicación Social del Senado de la República*, 1 de enero de 2023.

Sierra, Valentina. *Una Bestia en mi jardín*. México: Puño de Tierra, 2016.

Sís, Peter. *El coloquio de los pájaros*, traducción de Valeria Luiselli. Madrid: Sexto Piso, 2018.

Strindberg, August. “El ensueño”, *Teatro*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1964.

Szuchmacher, Perla. “Malas Palabras”, *El Teatro y los niños*, Ed. Atuel, 2006.

UNAM, “Lechuza: hay algunas cosas que quiero decirte”, *Facebook Divulgación de la Ciencia UNAM*, revisado el 5 de noviembre de 2022, <https://www.facebook.com/DGDCUNAM/>.

Ud-Din Attar, Farid. *El lenguaje de los pájaros*, traducción de Clara Janés y Said Garby. Madrid: Alianza Editorial, 2020.

UNICEF. *México Encuesta Nacional de Niños, Niñas y Mujeres 2015*. México: UNICEF, 2015.

---. "Superando el adultocentrismo", *Únete por la niñez*, elaboración de contenidos y edición por Sergio Rodríguez Tramolao. Mexico: UNICEF, 2013.

Torres, Eugenio. "Se evitan droga, cárcel, la deserción escolar", *Reforma*, 15 de mayo de 2023, p.19.

Valenzuela, José Manuel. *Las caravanas de migrantes centroamericanos*. México: Editorial Gedisa, 2019.

Wilde, Oscar. *El gigante egoísta*, traducido por Julio Gómez, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gigante-egoista--0/html/ff0d04e8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm , 1999.