



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*IDEA DE LA MUERTE EN TEXTOS DRAMÁTICOS
PARA NIÑOS
(1992-2007)*

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN LETRAS
PRESENTA
JUANA PATRICIA ESPINO VILLAGRÁN

ASESOR
DR. GERMÁN VIVEROS MALDONADO



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la UNAM.

A mi familia.

A todas las personas que me guiaron y acompañaron en este viaje intelectual: Dr. Germán Viveros Maldonado, Dra. Carmen Leñero, Mtro. Lech Hellwig-Gorzyński, Dra. Paciencia Ontañón Sánchez, Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bulle Goyri, Dr. Oscar Armando García Gutiérrez, Dr. Samuel Gordon, Dra. Liliana Weinberg Marchevsky, Mtra. Josefina Garay Torillo, Lic. Gema Pérez Pichón, Lic. Isabel Vergara Ibarra, Lic. Irma Espitia Rodríguez, Arturo Díaz (CITRU), Luis Alcocer (CITRU), José Antonio Huerta Espino (La Voz de Michoacán).

A los autores y directores de teatro para niños: Berta Hiriart, Maribel Carrasco, Mari Zacarías, Jaime Chabaud, Ángel Iván Olivares Buendía y Perla Szuchmacher.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Justificación. Metodología.	
CAPÍTULO 1. EL TEATRO PARA NIÑOS	
1.1 Orígenes del teatro mexicano para niños	11
1.2 Fuentes	13
1.3 Características	14
1.4 Temáticas	14
CAPÍTULO 2. LA CREACIÓN DE ESPACIOS ESCÉNICOS	
2.1 Espacio	15
2.2 Espacios cotidianos	16
2.3 Espacios oníricos	28
2.4 Espacios simbólicos	31
2.5 Espacios escénicos	35
CAPÍTULO 3. RECURSOS QUE FACILITAN UNA VISIÓN COMPRENSIVA DE LA MUERTE	
3.1 Lo literario	42
3.1.1 Recursos poéticos	42
3.1.2 Intertextualidad	48
3.1.2.1 Mitología indígena	51
3.2 Lo lúdico	59
3.2.1 Juegos verbales	59
3.2.2 Juegos infantiles tradicionales	64
3.2.3 Lírica popular	70
3.3 Recursos escénicos	75
3.3.1 Plástica	75
3.3.2 Narrador	78
3.3.3 Títeres	81
3.3.4 Caracterización	82
3.3.5 Iluminación	84
CAPÍTULO 4. FIGURACIONES DE LA MUERTE EN ESCENA	
4.1 La muerte nombrada	87
4.2 Personificación de la muerte	94
4.3 Símbolos y ritos mortuorios	97
4.3.1 El ritual del entierro	98
4.3.2 La tumba	100
4.3.3 La ofrenda	101
4.3.4 La calavera	103

4.3.5 Danzas y máscaras	104
4.3.6 La luna	107
4.4 Emociones que despierta la muerte	108
CONCLUSIONES	118
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	122
ANEXO	131

INTRODUCCIÓN

Usualmente, la dramaturgia infantil ha reflejado la concepción que los adultos tienen sobre el niño.¹ En su *Estudio de los textos teatrales para niños* (1993), Isabel Tejerina Lobo resalta que el teatro en sus inicios cumplió una función didáctica² de “adoctrinamiento, unilateral, desde los mayores a los pequeños a quienes había que transmitir [...] el saber y la experiencia acumulada para conseguir hombres de provecho” (15). ¿Cómo es el teatro para niños que se escribe y se dirige en el México actual? Comencemos por decir que en nuestro país hacer teatro infantil no forma parte del horizonte artístico; su producción y calidad de ejecución son limitadas y desiguales, ya que constituye un discurso desvalorizado por la crítica y el público en general. Por ello, en México, los dramaturgos experimentados rara vez toman al teatro para niños como una forma genuina de expresión artística.

JUSTIFICACIÓN

El teatro mexicano para niños es un campo poco explorado desde el punto de vista de la dramaturgia y la escenificación, por lo que esta investigación resulta un aporte original en los estudios de literatura mexicana que abordan el tema. El prejuicio generalizado de etiquetar al teatro infantil como un subgénero y discurso artístico desvalorizado, y la censura que sugiere que los textos para niños deben estar cargados de diversión y

¹ Para el crítico Fernando de Ita, el teatro infantil “está preestablecido, prefigurado, prejuizado, porque no se hace a partir del niño sino de la idea que el adulto tiene de esa edad. Debería ser más cruel e imaginativo que las obras del marqués de Sade” (2001, 7).

² Angelo Nobile asevera que el auténtico teatro para niños, inspirado en unos criterios educativos, tiene sus albores en el Renacimiento, en los Oratorios de San Felipe Neri, y alcanza “una amplia difusión e inteligente utilización, con fines edificantes y propagandísticos, en las escuelas de los jesuitas. Con la disolución de la Compañía de Jesús (1773) y el paso de sus escuelas a la jurisdicción estatal, las representaciones teatrales viven una rápida involución, cualitativa y cuantitativa, para resurgir después, sin haberse liberado enteramente de su originaria hipoteca moralista y didáctica” (1992, 107).

sensiblería, son dos factores que han provocado el desinterés visible en la pobreza de estudios existentes. Sin embargo, aún es posible encontrar algunos trabajos valiosos sobre dramaturgia infantil como el de Hugo Salcedo, *El teatro para niños en México* (2002), donde el autor hace un análisis sobre dramaturgos, tendencias, características, temáticas, semejanzas y diferencias entre obras contemporáneas dirigidas a los públicos infantil y juvenil; y *A los niños el mejor teatro. Sugerencias para la escena* (2000), de María del Socorro Merlín quien nos introduce en las implicaciones de una buena escenificación.

Mi interés se centra particularmente en el análisis de la concepción y construcción de la idea de la muerte en el texto dramático para niños. ¿Por qué la muerte?; ¿cómo se presenta en la dramaturgia infantil mexicana contemporánea?; ¿qué espacios generan los creadores para propiciar el encuentro del niño con ella?; y ¿qué recursos utilizan los autores y directores para hablarle al niño de muerte?, son las principales interrogantes que sustentan mi investigación.

El discurso sobre la muerte se ha dado con parquedad; incluso existe polémica y autocensura entre los dramaturgos cuando se trata de llevarla a escena, por parecer un tema inadecuado o de nulo interés para el público infantil. A pesar de que en la mayoría de las obras para niños destaca la importancia del enfrentamiento consciente e inconsciente con diversos conflictos, hay quienes rechazan abordar temas dolorosos (violencia, explotación infantil, abuso sexual y muerte, entre otros) por considerarlos “terribles” para los niños. Olvidan que el valor poético de un texto dramático está en la recreación del lenguaje y en las diversas estrategias empleadas en trasladar al escenario imágenes de la vida.

Mi ensayo parte de la hipótesis de que en el teatro infantil mexicano contemporáneo la muerte es recreada a través del lenguaje como transformación y tránsito, a fin de que el encuentro del niño con ella constituya una experiencia artística, recreativa y cultural.

Para lograr los objetivos de mi investigación, elegí cinco dramas representativos que se ubican entre 1992 y 2007: *El muerto todito*, de Mari Zacarías; *El pozo de los mil demonios*, de Maribel Carrasco; *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, de Ángel Iván Olivares Buendía; *¡Adiós, querido Cuco!*, de Berta Hiriart; y *Lágrimas de agua dulce*, de Jaime Chabaud. Los criterios de selección fueron:

- a) que los dramas hayan sido escenificados;
- b) que formaran parte del movimiento dramático que aborda nuevas temáticas y tratamientos acordes con el mundo actual;
- c) que los creadores conformaran una tradición teatral.³

³ Mari Zacarías es narradora, poeta y dramaturga. Nació en la Ciudad de México en 1941. Estudió Letras en la UNAM, y el posgrado en estudios orientales en El Colegio de México. Fue organizadora de los primeros Encuentros de Escritores para Niños en Cuernavaca, Morelos, de donde surgieron los integrantes del grupo Cultural Infantil Como Alternativa (CUICA). Recibió el Premio Nacional de Obra de Teatro Infantil 1992, por *El muerto todito*, Premio Nacional de Cuento Infantil Juan de la Cabada 1979, por *Cuentos para dormir bien*, y Premio Especial de Obra de Teatro para niños Protea 1976, por *El país de siempre sí*.

Maribel Carrasco nació en Cuautla, Morelos, en 1964. Estudió trabajo social en la Universidad de León, Guanajuato. Sus obras han sido traducidas al alemán, italiano y francés, y representadas en México, España, Canadá, Italia y Colombia, así como en festivales de dramaturgia nacionales e internacionales. Obtuvo el Premio Nacional de la Juventud 1987, por *Cuando el tecolote canta* y el Premio FILIJ de Dramaturgia Infantil El Mejor Teatro para Niños 1995, por *La verdadera venganza del Gato Boris*. Otras obras dirigidas al público infantil son: *El ladrón de la música*, *Kásperle o las fantasmagorías del doctor Fausto* y *La legión de los enanos*.

Ángel Iván Olivares Buendía es dramaturgo, escenógrafo y actor. Nació en la Ciudad de México en 1973. Estudió dirección de escena en la UNAM. Ha escrito varias piezas para adultos y para niños. *Fausto, un cuento del demonio*, *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la Luna* (premio FILIJ de Dramaturgia Infantil en 2002) y *La pequeña Mozart* son sus tres obras escritas para la interacción de títeres con actores en espectáculos diseñados para audiencias infantiles, basados en textos clásicos, narraciones o biografía de personajes famosos.

Berta Hiriart es narradora, dramaturga y actriz. Nació en 1950. Realizó estudios de teatro y dramaturgia con José Luis Ibáñez y Luisa Josefina Hernández. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro para Niños 2004 por *¡Adiós, querido Cuco!* Se ha dedicado a la escritura y a la dirección de teatro. Gran parte de su obra está dirigida a niños y jóvenes. Otras de sus obras son *Niñas de la guerra*, *Revelaciones*, *La letra M* y *Se busca familia*.

Si bien se trata de un conjunto reducido de textos, puedo afirmar que son paradigmáticos en el sentido de que en ellos los dramaturgos recrean experiencias e ideas sobre la muerte desde perspectivas psicológicas, biológicas y culturales. En cuatro dramas la muerte es, directa e indirectamente, generadora de conflictos, emociones e historias mientras que sólo en uno, ella es efecto del comportamiento humano. Mari Zacarías representa en el espacio escénico las inquietudes y dudas de un niño acerca de la muerte; Carrasco recrea las pesadillas de una niña que se debate entre la vida y la muerte debido a una enfermedad; Olivares lleva a escena la soledad, el silencio y el sentimiento de culpa ocasionados por la muerte de un hijo, muerte enmarcada en el contexto de la mitología indígena; Berta Hiriart sugiere las fases del duelo experimentado por una niña; y, finalmente, Jaime Chabaud escenifica la muerte de Sofía a causa de la explotación infantil.

METODOLOGÍA

Si bien es cierto que el teatro, por su naturaleza representativa, debe estudiarse considerando sus facetas textual y escénica, mi investigación se centró en la literaria, sin excluir información de las escenificaciones. Las primeras tareas que emprendí fueron indagar acerca del tema en diversas fuentes documentales y asistir a algunas escenificaciones para niños. El siguiente paso consistió en la lectura de textos dramáticos a fin de seleccionar el corpus. En seguida, analicé las obras.

Jaime Chabaud es dramaturgo, guionista, pedagogo, periodista e investigador teatral, nació en la ciudad de México en 1966. Estudió Letras Hispánicas, Teatro y Cine. Ha recibido trece distinciones por su trabajo dramático, entre las que destacan el Premio Nacional de Dramaturgia “Fernando Calderón” del gobierno de Jalisco (1990) por su obra *¡Que Viva Cristo Rey!* el Premio FILIJ de Dramaturgia “El Mejor Teatro para Niños” 1999, por *Sin pies ni cabeza*, y el Premio Nacional de Dramaturgia “Víctor Hugo Rascón Banda” 2006, por *Rashid 9/11*. También es autor de *Y los ojos al revés*, *Pipí* y *Lágrimas de agua dulce* (2007).

En un primer momento, realicé el estudio del corpus a partir de la explicación, el análisis, la interpretación y la comparación de los textos.⁴ Posteriormente, asistí a la representación de *Lágrimas de agua dulce* (debido a que los otros dramas ya habían sido escenificados antes de plantearme esta investigación), con la finalidad de observar el hecho escénico. Por último, entrevisté a algunos autores y directores teatrales para comprender cómo vivieron y qué significó para ellos el proceso de creación de sus obras.

Con esta investigación planteo diversas maneras de mirar y recrear el tema de la muerte en cinco dramas infantiles mexicanos contemporáneos. En el capítulo 1, “El teatro para niños”, presento una síntesis de la dramaturgia infantil mexicana.

En el capítulo 2, “La creación de espacios escénicos”, hago un recorrido por varios de éstos, explícitos e implícitos, creados por los dramaturgos para propiciar el encuentro de los niños protagonistas con la muerte y con sus efectos. La relevancia de este apartado se cifra en el tránsito espacial que realizan los personajes a fin de enfrentar diversos conflictos individuales y sociales. Parto de lugares cotidianos, tal como lo hacen los autores, pues en

⁴ ¿Cómo debe leerse un texto dramático? Una de las teorías más compartidas acerca del texto dramático es la de Roman Ingarden, según la cual el drama escrito contiene un texto principal (diálogos de los personajes) y un texto secundario (acotaciones escénicas y elementos informantes respecto a la teatralidad del texto). Leer un drama obliga a diversas estrategias: “Toda lectura dramática necesariamente se realiza con la perspectiva de una especialización de elementos del drama, y trata de poner el acento en el esquema que gobierna la acción”. (Pavis 1996, 296) En este sentido, el papel del lector del texto dramático requiere un gran esfuerzo de imaginación, de recreación para traducir las situaciones concebidas en el ámbito verbal a un espacio de visualización: el escenario.

La estética de la recepción (Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser) es una versión de la fenomenología orientada hacia el lector. Para esta teoría, el proceso de lectura es siempre dinámico; es un movimiento complejo que se desarrolla en el tiempo. Jauss procura, al estilo de Gadamer, situar el texto dentro de su “horizonte” histórico. Una obra es la respuesta a las cuestiones que plantea un horizonte de expectativas. Por tanto, la interpretación no debe centrarse en la experiencia de un lector individual sino en la historia de la recepción de una obra y su relación con las diversas normas estéticas, incluido el conjunto de expectativas que permiten leerla en diferentes épocas.

Para los teóricos de la recepción, la obra está llena de indeterminaciones. Al ir leyendo las palabras, el lector hace toda una serie de inferencias, conexiones implícitas, cubre huecos, saca y pone a prueba sus presentimientos (creencias y expectativas). Simultáneamente lee hacia atrás y hacia adelante, prediciendo y recordando. Todo ello significa que recurre a un conocimiento tácito del mundo en general y, en particular, de las prácticas aceptadas en la literatura.

ellos se suscitan hechos cercanos a la realidad del niño. De allí me transporto a escenarios oníricos, simbólicos y teatrales, a fin de mostrar la necesidad de los personajes para trazar su propio camino y de enfrentarse a situaciones peligrosas en mundos imaginarios.

En el capítulo II, “Recursos que facilitan una visión comprensiva de la muerte”, analizo algunos de los medios usados por los creadores para recrear situaciones en las que la muerte hace acto de presencia, así como para facilitar al niño la comprensión de las pérdidas.

Finalmente, en “Figuraciones de la muerte en escena”, reflexiono acerca de las estrategias socio-culturales sugeridas en el corpus analizado, mismas que permiten a los personajes nombrar la muerte, aceptarla, establecer un vínculo emocional con ella, asumirla e integrarla en sus vidas. Para ello, presento de manera gradual las referencias verbales y visuales recurrentes en los textos dramáticos: en primer lugar, reflexiono sobre eufemismos, expresiones coloquiales y leyendas; después me centro en la personificación y, por último, discurro acerca de símbolos y rituales mortuorios. Concluyo el capítulo con un apartado sobre las diversas emociones que despierta la muerte en los niños protagonistas.

CAPÍTULO 1. EL TEATRO PARA NIÑOS

1.1. ORÍGENES DEL TEATRO MEXICANO PARA NIÑOS

La dramaturgia infantil en México tiene sus remotos orígenes en la “comedia” o “máquina de muñecos”. En la Nueva España este espectáculo fue muy popular entre públicos de escasos recursos, según afirma el investigador Germán Viveros. En el siglo XIX se publicó *La galería de teatro infantil*, editada por Antonio Vanegas Arroyo con viñetas de José Guadalupe Posada y textos de Constancio S. Suárez. Otros antecedentes del teatro para niños son las pantomimas y sainetes de Ricardo Bell en el Circo Orrín. En 1932 Leopoldo Méndez, director de la sección de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes, patrocinó un grupo en el que participaron Angelina Beloff (traductora de obras soviéticas para niños y diseñadora de muñecos), Elena Huerta y Fermín Revueltas, entre otros. En este mismo año se celebraron en México un Congreso de Teatro Guiñol (las ponencias estuvieron a cargo de Antonin Artaud, Graciela Amador, Germán List Arzubide y María Lomelí Jáuregui) y la primera temporada de Teatro Infantil. Las escenificaciones, en su mayoría, fueron adaptaciones de cuentos clásicos: *Pinocho en el país de los cuentos* y *La reina de la nieve*.

Fue hasta mediados del siglo XX cuando surgieron en México grandes propuestas de teatro para niños. En 1947, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura le dio gran impulso. Salvador Novo, como encargado de la Jefatura del Proyecto de Teatro, se propuso educar a la niñez para el teatro a través de grandes obras del pensamiento mundial, así que dirigió la representación de *Don Quijote de la Mancha*. En algunos de estos espectáculos convergieron talentos de pintores, actores, músicos, directores y dramaturgos como

Celestino Gorostiza, Concepción Sada, Clementina Otero, Fernando Wagner y Blas Galindo. En el teatro de muñecos animados formaron legión Antonio Aceves Escobedo, Graciela Amador, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Dolores y Germán Cueto.

Editores Mexicanos Unidos publicó en 1979 *El arca de Noé*, antología que agrupa obras infantiles procedentes de Argentina, Estados Unidos, Colombia, Costa Rica, Venezuela y México. Por su parte, el Instituto Mexicano del Seguro Social publicó dos antologías, compiladas por Tomás Espinosa, *Detrás de una margarita* (1983) y *La galería de teatro para niños* (1988). No obstante, la producción mexicana de este género literario se ha visto empañada por el casi nulo ejercicio que hicieron y hacen de él importantes nombres de la escena, a excepción de Rosario Castellanos, Jorge Ibarguengoitia, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández. Sin embargo, esta barrera ha ido cediendo poco a poco gracias al empeño de escritores, promotores y autores de antologías como el propio Carballido, Berta Hiriart, Juan Jiménez Izquierdo, Tomás Espinosa, Mayra Acevedo y Otto Minera, entre otros, quienes siempre han defendido y difundido al teatro para niños (Salcedo 2002, 19).

En fechas más recientes, Ediciones Corunda, bajo el rubro *El Mejor Teatro para Niños*, ha contribuido a la publicación y difusión de textos de Berta Hiriart, Otto Minera, Mari Zacarías, Maribel Carrasco, Gustavo Lizárraga Maqueo, Iván Olivares Buendía, Jaime Chabaud, Alberto Chimal, Perla Szuchmacher, Sabina Berman y Elena Guiochíns, entre otros. El género también se ha visto robustecido por las propuestas de Grupo 55, Tlacuache, Seña y Verbo, Baúl teatro, La Troupe, Teatro Mito, Zumbón, Triángulo, Marionetas de la Esquina, Circo, Maroma y Teatro, y Tinglado, grupos que escriben y representan sus propios textos.

En México hay, por una parte, un teatro comercial que insiste en los mismos discursos y elementos formales, y suele manejar la transposición escénica de películas de Walt Disney, telenovelas o programas de televisión y, por otra, un teatro escolar que busca resultados pedagógicos y de iniciación artística, junto a otras propuestas que abogan por el teatro como experiencia recreativa y artística que propicie la reflexión. Angelo Nobile, en su obra *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica* (1992), puntualiza que el teatro, a diferencia de los medios de comunicación de masas, exige o debe exigir una labor de codificación, interpretación y reelaboración del mensaje escénico, debe dejar amplio espacio a la elaboración personal, a la integración fantástica y al pensamiento divergente (109).

1.2. FUENTES

Las principales fuentes del teatro para niños, según la maestra María del Socorro Merlín, se hallan en la literatura, en las historias fantásticas, en las narraciones de la tradición oral y en problemáticas actuales que se convierten en hecho escénico con todas las características de la dramaturgia: “acción, peripecias, desenlaces o propuestas de toma de decisiones, pero sobre todo con acción y con muchas sorpresas” (2000, 9). Los creadores mexicanos han aprovechado desde la mitología indígena hasta la tradición literaria de otras culturas (española, nórdica, hindú y japonesa, principalmente) en la creación de sus propuestas. El género de lo maravilloso invita a la provechosa vuelta a los clásicos infantiles de los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen y Charles Perrault, que han sembrado su poderoso influjo en los textos dramáticos. Algunos autores retoman personajes representativos en la historia de la cultura occidental, arquetipos de relatos maravillosos y de mitologías: héroes o víctimas, enanos y gigantes, dragones y monstruos, reyes y reinas.

Por lo general, elaboran sus textos a partir de la intertextualidad⁵ y de los patrones tradicionales del cuento de hadas, enumerados y analizados por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (1985).⁶

1.3. CARACTERÍSTICAS

En cuanto a las principales características del texto dramático para niños y el espectacular, el primero se caracteriza por: a) el concepto de sencillez lingüística (vocabulario, estructuras, oraciones y discursos); b) la brevedad de las piezas (un acto), y c) los procedimientos estilísticos (generalmente se recurre al planteamiento de una intriga única cuyo desarrollo es lineal y con un diseño de los personajes claro y acabado). La escenificación, por su parte, está sujeta a horarios específicos los fines de semana, a la escasez de salas, a temporadas breves y a precios menores que en el teatro para adultos.

1.4. TEMÁTICAS

Son diversos los contenidos cognoscitivos y didácticos que autores y directores abordan en sus creaciones. El dramaturgo Hugo Salcedo en su obra *El teatro para niños en México* (2002), afirma que los autores tratan asuntos como la paz social, inculcación de valores universales, equilibrio político, interpretación de mitos e historia nacionales, desarrollo de la imaginación, preservación sanitaria, devastación de la naturaleza, viajes interestelares y conflictos de identidad. Pocos dramaturgos presentan historias sobre abandono, explotación infantil, abuso sexual, violencia, guerra y muerte, por considerarlas situaciones dolorosas.

⁵ Textos emblemáticos como *Don Quijote de la Mancha*, *Fausto*, *Blanca Nieves*, *Pinocho* o *Alicia en el país de las Maravillas* han propiciado la creación de obras de teatro para niños.

⁶ Se trata de una estructura básica recurrente, formada por una serie limitada de acciones -treinta y una funciones- que inicia con el alejamiento de uno de los miembros de la familia y marca, a su vez, el inicio de la mágica aventura. El esquema formal repetido parte de una *Fechoría* o *Carencia* y, tras pasar por ciertas acciones intermedias (*Partida*, *Prohibición*, *Mediación*, *Recepción del objeto mágico*, *Tarea difícil*, *Combate*, *Socorro*) culmina en la *Reparación de la fechoría*, la *Victoria* y en el *Matrimonio*, o en otras similares promesas de felicidad vinculadas al triunfo del héroe.

CAPÍTULO 2. LA CREACIÓN DE ESPACIOS ESCÉNICOS

El escenario es un espacio mágico donde deben suceder cosas que deleiten y asombren.

Patrice Pavis

2.1. ESPACIO

Uno de los rasgos de la teatralidad es la generación de un tiempo y un espacio de ficción⁷ donde se condensan y exponencian cuerpos, voces, movimientos, emociones, tensiones. La dramaturgia distingue en la representación teatral dos tipos de espacios: explícitos e implícitos. Los primeros son espacios exteriores –todo lo que existe en el mundo–, están dados por la trama, la historia, los parlamentos y pueden ilustrarse o no en la escenografía. Los implícitos se refieren a espacios interiores, imaginados, dados “por la atmósfera emocional creada por los actores y el contexto de recepción encarnado por los espectadores” (Leñero 2003, 329).

En este ensayo me refiero principalmente a los espacios dramáticos, escénicos e interiores.⁸ Iniciar con la descripción y reflexión sobre la configuración de los espacios

⁷ Hablar de espacios en el teatro significa referir, por un lado, los ámbitos virtuales del texto dramático y, por otro, los de la escenificación. Los espacios representados en el texto reciben el nombre de “espacios dramáticos”. Éstos se convierten en “espacios escénicos o teatrales” en el momento de concretarse, de hacerse visibles en escena. En ellos evolucionan los personajes y las acciones. El “espacio lúdico” es creado por la interpretación del actor. Otro espacio que puede estar presente en el teatro es el “espacio interior,” recreado en cuanto el dramaturgo intenta “expresar” una visión del personaje, una fantasía o una alucinación. Finalmente, está el “espacio escenográfico” que corresponde al lugar físico en el que se sitúan el público y los actores (Pavis 1996, 178).

⁸ Para que la proyección del espacio dramático se realice, no es necesaria la realización escénica, basta la lectura del texto para que el lector lo genere virtualmente, pues, afirma Patrice Pavis, este “espacio dramático lo construimos a partir de las acotaciones escénicas del autor (una especie de esquema pre-puesta en escena) y de las indicaciones indirectas en los diálogos acerca del espacio (decorado verbal). Consecuentemente, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático, y no hay nada de sorprendente en que el director de teatro también escoja solamente una posibilidad de espacio escénico concreto. Es por esto que la puesta en escena correcta no es necesariamente, como a menudo se cree, la que encuentra la mejor adecuación entre espacio dramático y espacio visual (texto y escena)” (1996, 179).

generados por los dramaturgos me permite pensar en éstos no sólo como los soportes de las fábulas de cada una de las historias,⁹ sino en el uso particular del espacio que comparten el artista y el niño (creación de una zona en la que suceden cosas y en la que se mantienen separadas y a la vez interrelacionadas la realidad externa y el mundo psíquico). María del Socorro Merlín apunta que los creadores de teatro infantil deben saber “qué signos escoger y cómo combinarlos para crear espacios en los que la imaginación del niño transite para dar significado a los signos que emite la puesta en escena” (2000, 17).

2.2. ESPACIOS COTIDIANOS

En el teatro infantil mexicano contemporáneo, terreno de lo maravilloso, de la fantasía, de las hadas, de los mitos indígenas y de fragmentos de la “realidad”, se cumple lo que afirma el dramaturgo Ángel Iván Olivares Buendía en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*: “Todas las cosas alguna vez se mueren. Se hacen viejas y se mueren. Los hombres también y hasta las historias” (2002, 17). En los cinco dramas que analizo: *El muerto todito*, de Mari Zacarías;¹⁰ *El pozo de los mil demonios*, de Maribel Carrasco;¹¹

⁹ Para el filósofo alemán Peter Sloterdijk, el espacio es la experiencia primaria del existir, vivimos siempre en espacios, somos compartidores de “esferas.” Lo que en el lenguaje de algunos filósofos se llama ser-en-el-mundo, afirma Sloterdijk, significa para la existencia humana, primero y sobre todo: ser en esferas. “Si los seres humanos están ahí, están en principio en espacios que se han abierto para ellos porque ellos les han dado forma, contenido, extensión y duración relativa al habitarlos” (2000, 52).

¹⁰ *El muerto todito* se estrenó el 1 de noviembre de 1998 en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico de la ciudad de México, con el siguiente reparto: Musi: Roberto Peralta, Mamá/Guarura/ Tan Tan Julián: Usable Ruiz. Benito/Vendedora/Vieja: Lucía Puente, Papa/ Matarife: Mauricio Maqueta. Musicalización: Alejandra Hernández, iluminación: Mauricio Jiménez, construcción de esqueleto: Óscar Cortés, máscara de esqueleto: Alicia Martínez Álvarez, producción ejecutiva: Miguel Cooper, asistencia de dirección: Miroslava Sáenz, dirección y diseño de producción: Alicia Martínez Álvarez.

¹¹ La escenificación se estrenó en el teatro Juan Ruiz de Alarcón el 29 de agosto de 1992, bajo la dirección de Luis Martín Solís. Reparto: Nana, Mujer Pájaro, Viejecita 1, Espíritu de la tierra: Ana Ofelia Murguía; la niña Jacinta: Maribel Carrasco; Chamuco, Alimaña Doc: Ana Grave; Jorobadito, Alimaña, Profesor Virus, Tío Bernabé, Buitre: Alain Kerriou; Viejecita 2, Alimaña colega, Sediento, Reina del olvido: Arturo Reyes; Sediento, Rey del olvido: Oliver Daza. Manipulación del Demonio de la sequía y figuras planas: Alain Kerriou, Arturo Reyes y Oliver Daza. Música original: Joaquín López Chapman. Iluminación Mónica Kubli. Coreografía Rodolfo Maya. Diseño de vestuario y títeres Maribel Carrasco. Realización de vestuario Tere Durán y Conchita García. Teñidos Luis Martín Solís. Realización de títeres y máscaras Luis Martín Solís, Maribel Carrasco, Leonardo Salas, Alexa Armenta y Arturo Reyes. Escenografía: Luis Martín Solís.

Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna,¹² de Ángel Iván Olivares Buendía; *¡Adiós, querido Cuco!*,¹³ de Berta Hiriart; y *Lágrimas de agua dulce*,¹⁴ de Jaime Chabaud, los primeros contactos y, en ocasiones, enfrentamientos de los niños protagonistas con la muerte y con los muertos (o con su recuerdo) suceden en diversos espacios. Los autores parten del mundo cotidiano del niño para recrear cómo en un instante éste se convierte en espectador de la muerte de otro ser humano, de animales, plantas, emociones e historias. Los cinco dramas analizados se desarrollan en contextos rurales donde aún persisten algunas tradiciones y costumbres.

El muerto todito se desarrolla en el pueblo Pericote. La trama comienza en el patio de la casa de Musi, un niño de siete años, en el momento en que juega con un carrito imaginario. De pronto un pájaro pasa volando cerca de él. Quiere atraparlo, pero éste cae “muerto”. La inquietud sobre la muerte no se apodera del niño cuando ve el pequeño cadáver, pues como hijo del médico del pueblo sabe reconocer un cuerpo inerte, sino

Realización escenográfica: Macedonio Hugo Heredia. Pintura de Tamayos: Lorena Orozco. Fotografía: Miguel Romero Lira. Locución: Antonio Ávila. Traspunte: Hugo Heredia. Colaboradores: Martha Barrios, Alain Kerriou, Antonio Ávila e Irma Martínez. Producción: Teatro Mito. *El pozo de los mil demonios* participó en el XX Festival Internacional Cervantino, en Guanajuato.

¹² La representación se estrenó en el 2004 en el teatro La Capilla del Centro Cultural Helénico. Fue dirigida por el propio autor. Reparto: Rafael Pimentel y Octavio Castro.

¹³ La escenificación fue dirigida por Perla Szuchmacher, se estrenó el 18 de junio de 2005 en la Sala Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque. Reparto: Ricardo Ezquerra: Cuco, Haydeé Boetto: la abuela Titina, Micaela Gramajo: Pola. Diseño de escenografía e iluminación: Matías Gorlero, diseño de vestuario: Edyta Rzewuska, Música original: Mariano Cossa, diseño de títere: Haydeé Boetto, diseño y realización de sombreros: Patricia Miramontes, Diseño de imagen: Cristina Ezquerra, Utilería: Leonardo Otero, Asistente de dirección y producción: Georgina Escobedo, Asistentes de escenografía e iluminación: Auda Caraza y Atenea Chávez, Construcción de escenografía: Macedonio Cervantes, Realización de vestuario: Matilde Román, Diseño de grabación: Juan José Rodríguez, Asesoría musical: Gónzalo Andere Macías.

¡Adiós, querido Cuco! fue ganadora del Premio Nacional Obra de Teatro para Niños 2004. Formó parte de la Muestra Nacional de Teatro realizada en San Luis Potosí en 2005 y del Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes celebrado en Bogotá en el 2007.

¹⁴ La obra se estrenó el 12 de octubre de 2008 en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, con el siguiente reparto: Abuela: Ana Zavala. Asistencia de dirección: Bed Hadad Gómez, diseño de escenografía: Edyta Rzewuska, Diseño de iluminación: Matías Gorlero, Diseño de títeres y asesoría en manipulación: Haydeé Boetto, diseño y realización de vestuario, realización de escenografía y títeres Ben Hadad Gómez, Música original: Félix Bailon y Alejandro Barrera, relaciones públicas: Gabriela Lozano, diseño gráfico: Diana Gemma, fotografía Eric Sánchez y dirección Perla Szuchmacher.

cuando va a sepultarlo y, en un descuido, el ave desaparece de su vista. Su padre le explica que algunos animales se fingen muertos cuando se sienten atrapados. A partir de este instante el protagonista es seducido por la muerte como dudoso fenómeno y decide investigar si los humanos, al igual que algunos animales, no estarán haciéndose los muertos o, en realidad, están “muertos toditos.”

El personaje de Musi se mueve en cinco espacios ficcionales concretos: el patio de su casa, la calle, el panteón, el río y la Loma del Perico. En cada uno de ellos tiene diversos encuentros casuales y planeados con la muerte, acciones que muestran la naturaleza y cotidianidad de este hecho. El niño inicia su recorrido por las calles del pueblo en busca de respuestas, ya que su padre no tiene tiempo para conversar con él.

La dramaturga representa un contexto rural mexicano con personajes que van desde las vendedoras de quesadillas y de dulces alusivos a la muerte hasta el médico; desde los niños estudiosos hasta los muchachos conflictivos. De la calle, lugar de reunión y de juegos, la autora lleva a sus personajes al cementerio. El protagonista tiene el primer encuentro con un muerto real guiado por los paradigmas de la religión cristiana, tal como lo reafirma Benito: “He leído en libros de la biblioteca que sólo las campanadas de la medianoche levantan a esa clase de muertos que no pueden descansar en paz porque están sucios de culpa” (Zacarías, 1999, 21). Precisamente Benito es quien le sugiere a Musi que entreviste a los expertos en la muerte. El niño va a medianoche al panteón, se dirige hacia las tumbas y coloca sobre las lápidas una paleta de dulce en forma de calavera, sugiriendo una cruz. Lee los epitafios y se burla de los nombres de los difuntos (Salustio, Quintín), quizá como una forma de controlar y manifestar su temor. El cementerio, cuyas tumbas son pequeñas casas o iglesias en miniatura, es el escenario donde se desarrolla la mayoría de las

acciones, pues los niños se dirigen a él por diferentes motivos: Musi, para saber qué es la muerte; Matarife, para demostrar su valentía, y Benito, para rezar por la salvación de las almas en pena. La percepción de este espacio dramático tiene significados muy diferentes para los personajes: mientras que los niños lo ven como un lugar tenebroso donde reposan los cadáveres, para los muertos es el lugar más aburrido donde hay cabida para el canto y las bromas. Zacarías construye un mundo fantástico donde se manifiestan el deseo y la duda sobre la muerte como hecho reversible e incompleto.

El pozo de los mil demonios, por su parte, transcurre en un espacio rural y desolado. Es la historia de una niña a quien el Demonio de la Sequía le robó su cántaro. Ella es obligada a entrar en un pozo para vencer al monstruo y recuperar su vasija de barro antes del amanecer, pues, de lo contrario, se le acabarán sus sueños (morirá) y quedará convertida en uno de los mil demonios que habitan en el inframundo. Con este drama de “terror”, asevera la escritora y crítica teatral Reyna Barrera López, “Carrasco capta de manera natural las impresiones de quienes siendo niños tuvieron tarde o temprano la sensación, recurrente, de caer en un pozo sin fondo, caer en otro mundo, otra dimensión, otro sueño.” (1992, 61).

La historia inicia durante la noche en la habitación de Jacinta. La niña tiene pesadillas debido a la fiebre. “De pronto grita asustada: ¡Mamá!, pero en el escenario esta llamada, solicitando la presencia de su madre, se torna esquiva, porque el público espera, a partir de ese momento, la presencia de la mamá de Jacinta y quien se hace presente es la Nana” (Barrera 1992, 61).¹⁵ La nana lleva una lámpara de aceite con la que ilumina el interior de

¹⁵ La presencia de la nana en el espacio escénico es descrita por Reyna Barrera López como una “situación lógica para quienes saben de la existencia de nana, en otras épocas y con familias económicamente acomodadas, pero extraña para los niños de la actualidad, quienes viven inmersos en una soledad electrónica,

la habitación. Allí encuentra a Jacinta sentada en una cama, a un lado un buró, un aguamiel y una ventana abierta. La niña le cuenta su mal sueño: la caída en el pozo. La anciana intenta tranquilizarla, pero Jacinta no quiere cerrar los ojos, pues teme no despertar, tal como le ocurrió a su abuela cuando murió. Ambas escuchan el soplido del viento y el aullar de los perros. “¿Qué es ese ruido que se oye, nana?”– pregunta la niña. “Es el viento” –responde la anciana- “Arrastra a los espíritus que rondan la noche, en él viven: cuando sopla fuerte no los deja quedarse quietos, por eso pasan quejándose y chillando” (Carrasco 1994, 8). Desde este momento la dramaturga genera la atmósfera fantasmagórica que predominará tanto en la vigilia como en el espacio onírico.

La nana le cuenta leyendas que hablan del origen del ser humano (“todos nacimos del barro”), de la importancia del agua y de la existencia de espíritus malignos. Finalmente, la protagonista es vencida por el sueño e inicia una travesía al Mictlán (inframundo) donde la historia del Demonio de la sequía que le narró la anciana cobra vida. *El pozo de los mil demonios* es “una obra que se centra en la búsqueda de la tradición popular, expresada por el sentimiento de lo maravilloso y que no solamente muestra lo insólito, sino también lo cotidiano” (Salinas 1992, 84).

Tanto en este drama como en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, la cama se convierte en mediadora entre el espacio cotidiano (vigilia) y el onírico. La diferencia es que para Ángel Iván Olivares Buendía, la cama es el escenario teatral donde un anciano representa fragmentos de mitos indígenas para mostrarle a su nieto la importancia de escucharlos, de aprender de ellos y guardarlos en la memoria. Olivares

donde la única nana posible es la caja negra, monstruo de violencia y enajenación que los mantiene hipnotizados e indefensos ante su ojo cuadrado” (1992, 61).

Cabe reflexionar acerca de la expresión ¡Ay nanita!, exclamación que alude a la nana como símbolo de protección infantil ante lo desconocido. Suele usarse también en sentido irónico o burlón.

Buendía, autor y director de la escenificación, remite al público a un contexto rural contemporáneo en el que gracias a la escenificación de la leyenda “Dios castiga a Conejo” un niño de ocho años reactualiza y representa, de acuerdo con su imaginación, las historias que su abuelo le contó, así como la experiencia al participar en el hecho escénico como dramaturgo, actor y escenógrafo. El autor parte de un espacio cotidiano explícito: San Mateo, un pueblo del estado de Oaxaca. La historia comienza en la choza de Domingo Bicicleta, en donde él y su nieto ensayan los diversos papeles que representarán en escena y diseñan parte de la escenografía. De allí se transportan a la plaza del pueblo. El kiosco se transforma en espacio escénico cuando los personajes dan vida a mitos ancestrales que los habitantes parecen haber olvidado.

¡Adiós, querido Cuco!, por su parte, inicia con la muerte de una mascota. En esta obra, escribe la crítica teatral Olga Harmony, Berta Hiriart “aborda el difícil tema de la pérdida de los viejos queridos tomando como punto de partida la muerte de un perro, propiedad de la abuela Titita, y el dolor que produce en la pequeña Pola, quien cada sábado acude a visitarla y pasar con ella el fin de semana” (2005, 9a). La historia transcurre de manera lineal durante un año, y es sugerida como un viaje: Pola, la protagonista, toma su pequeña maleta y transita por el mundo de las emociones. A sus siete años experimenta algunas fases del duelo y observa ciclos que se abren y se cierran al recorrer el camino de la aceptación.

Las acciones se desarrollan en la casa y en el jardín de la abuela durante diferentes momentos del día. El escenario se reduce a una barda, “con el indispensable nido al centro, que tiene tablas giratorias que ofrecen un banco, el muy gracioso lecho de la abuela, y un trasto con macetas” (Harmony 2005, 9a). Al fondo hay una jardinera donde el ciclo de la

naturaleza se hace presente: la niña percibe la caída y el nacimiento de las hojas, pues también la naturaleza muere y renace continuamente. En la representación, escribe la dramaturga Estela Leñero Franco, “para dar idea del paso del tiempo, se recorren las cuatro estaciones del año utilizando la sombra de un árbol, donde caen las hojas en otoño o copos de nieve en invierno” (2006, 84). La sucesión de las estaciones del año, asevera Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* (1991) “escande el ritmo de la vida, las etapas de un ciclo de desarrollo: nacimiento, formación, madurez y declive; ciclo que conviene tanto a los seres humanos como a su sociedad [...] esta sucesión simboliza la alternancia cíclica de empezar de nuevo” (482). Precisamente la muerte de Cuco en el mes de marzo (primavera) le permite a la niña, consciente o inconscientemente, ver cómo en el mundo todo nace, muere y renace, al igual que la naturaleza.

En la casa de la abuela, a Pola le sucede lo mismo que a cualquier otro niño tras ciertas pérdidas: se enoja, llora, no quiere jugar, pierde el apetito y comienza a temerle a la oscuridad, al silencio y a las sombras. La autora presenta que todo se transfigura cuando sobreviene la muerte: la percepción de los espacios cotidianos y de las personas es diferente. Cuando la niña y la anciana sepultan el cadáver de Cuco en el jardín, este lugar se transforma en simbólico, donde vida y muerte se fusionan, pues el espacio de juegos se convierte en un sitio donde se rinde culto a los muertos. A diferencia de los otros dramas analizados, en éste la protagonista no sueña ni crea espacios imaginarios para enfrentar o evadir el encuentro con la muerte, pues el principal objetivo de *¡Adiós, querido Cuco!* es que el público vivencie, enfrente y comprenda el proceso de duelo como hecho real a través de la experiencia artística. En esta obra, hablar de la pérdida de una mascota es un buen paso para adentrar a los niños en el inevitable tema de la muerte.

Lágrimas de agua dulce, por su parte, se desarrolla en un “pueblito norteño perdido en la provincia mexicana” (Olivo 2008, 10e). Sofía vive en Icuricui, lugar donde se padece una terrible sequía que trae la desgracia y la miseria. La niña posee una cualidad única: llora lágrimas de agua dulce, por lo que es considerada como un fenómeno. Ni Sofía ni la gente entiende el porqué de sus ojos salen lágrima así. Ello basta para que, en un principio, “la vean rara porque la gente normal llora lágrimas de agua salada” (Yedra 2008, 15a), y después, para que se convierta en la manzana de la discordia que detona el egoísmo colectivo.

Los personajes niños (Sofía, Felipe, Mateo y Sara) y adultos (beatas, abuela, José, notario, cura y alcalde) se mueven en espacios típicos y concretos de un contexto rural: el parque, la calle, el pozo, el curato, la alcaldía y la casa de la protagonista. Todo comienza en el parque como una travesura infantil, con los juegos entre Sofía y Felipe, quien descubre las lágrimas sin sal que fluyen de los ojos de su amiga. A partir de ese instante comienza la tragedia para la niña, pues si bien es cierto que ese descubrimiento significa la salvación del pueblo, también implica sufrimiento y muerte.

Jaime Chabaud recrea diversos espacios rurales para representar la familia, la iglesia y el Estado, instituciones que se verán involucradas en la tragedia de la protagonista. Se trata de un pueblo donde las creencias religiosas juegan un papel fundamental. Precisamente el pozo es uno de los principales sitios de reunión de los habitantes. Allí se congregan en dos momentos: primero, para participar en la ceremonia de bendición del pozo:

CURA: Virgen de Icuricui.

BEATAS: Ruega por nosotros.

CURA: San Goteo Goteo.

BEATAS: Ruega por nosotros.

CURA: Virgen de los aguadores.

BEATAS: Ruega por nosotros.

CURA: Cristo de los sedientos.
BEATAS: Danos el agua.
TODOS: Amén (2007, 6).

Y segundo, para impedir que Sofía escape del pueblo. En este espacio los personajes presencian la muerte de la niña y el prodigio de la lluvia.

En *Lágrimas de agua dulce*, la iglesia es el espacio propicio para hablar de los “milagros” que acontecen en el pueblo de Icuricui, pero también de asuntos relacionados con el poder. Allí se reúnen el cura, el alcalde y el notario para beber “cervecitas” y limar asperezas. En la obra este lugar “sagrado” no es un refugio para los niños, pues en él también predominan la corrupción, la intolerancia y el abuso. Jaime Chabaud desenmascara a los sacerdotes, y alude, por un lado, a los vínculos entre Iglesia y Estado, y, por otro, al conflicto de intereses entre ambas instituciones. El público, apunta Olga Harmony, presencia “la solidaridad de los amigos de Sofía, a contrapelo de las instituciones gubernamentales y eclesiásticas” (2008, 4a).

La fábrica se convierte en uno de los cercos del infierno donde el notario y José torturan física y psicológicamente a Sofía, quien está atada a una especie de potro de tormento. El padre de la niña y el “servidor público”, escribe Jaime Chabaud en una didascalía: “Recogen cubetas y tinajas de las lágrimas de la niña. Una coreografía dantesca nos ilustra como, conforme se recolecta el agua dulce del dolor de Sofía, así de rápido se vende al mejor postor: entran y salen personajes demandando el preciado líquido” (2007, 9). Los “demonios” son los hombres que explotan a la niña para comerciar con sus lágrimas. Eventualmente, escribe el periodista Demetrio Olivo,

Será el padre de Sofía, José, quien comenzará a abusar del don de su hija, deslumbrado por la perspectiva de ganar mucho dinero. Se le sumará el presidente municipal. Y mientras todos buscan, a su modo, cómo sacar

provecho (la iglesia, los vecinos, los agricultores...), el asunto crecerá al punto de llevar al diseño de una macabra máquina concebida para extraer lágrimas infantiles (mecanismo “nalgueador” incluido), que luego serán desalinizadas, generando ganancias extras. He aquí el colmo del maquiavelismo utilitario en una fábula perfecta, que aborda un asunto no sólo vigente, sino difícil (2008, 10e).

El único lugar donde Sofía se siente a salvo es en lo alto de un árbol, cerca del cielo, pues en la tierra padece burlas y sufrimientos. En *Lágrimas de agua dulce* y en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, la ambición ciega a los padres. En ninguna hay camino de salvación para los hijos, pues son inmovilizados por los adultos, como en el juego de los encantados recreado por Jaime Chabaud. La diferencia es que en el primer drama, el padre, indirectamente y en complicidad con el pueblo, le ocasiona la muerte a la niña, y en el segundo, el padre le dispara accidentalmente a su hijo. Al final de la obra, escribe Chabaud en una didascalía:

El pozo y sus alrededores. Juego coreográfico con música ad hoc. Se inicia una persecución en la que intervienen el CURA, las BEATAS 1 y 2, el NOTARIO y el ALCALDE en pos de MATEO, SARA, FELIPE y SOFÍA. MATEO y SARA hacen tropezar y confunden a los cinco primeros mientras FELIPE y SOFÍA intentan esconderse en el pozo. Frases ad limitum. Finalmente el NOTARIO atrapa a SOFÍA que llora histórica. FELIPE hace esfuerzos por patear al NOTARIO pero las BEATAS 1 y 2 lo contienen. MATEO y SARA se ven amenazados por el CURA y no pueden intervenir [...] SOFÍA suelta un grito desgarrador y, ante los ojos de los presentes más JOSÉ y la ABUELA que llegan, se convierte en estatua de sal. (I, pp.15-16).

La didascalía recrea el dramatismo de la persecución y la desesperanza para los niños en un mundo dirigido por los adultos. El abuso contra los débiles, afirma Olivo, “es el gran motor del relato, que tiene además el insólito acierto de conducirse como una tragedia” (2008, 10e). El dramaturgo no elude representar la crueldad que caracteriza a los niños, pero ésta no es comparable, al menos en la obra, con la de los adultos. Finalmente, Felipe y sus amigos, que en un principio se burlaron de Sofía, se solidarizan con ella y tratan de

ayudarla a escapar de ese mundo donde sólo importa el dinero, pero su plan es frustrado por representantes de instituciones gubernamentales y religiosas.

En esta obra no son los niños los que crean mundos fantásticos para escapar de la realidad, sino las acciones de los adultos las que transforman los espacios cotidianos explícitos en lugares fantasmagóricos, dantescos, donde privan la insensibilidad, la injusticia y el egoísmo.

En conclusión, las historias del corpus analizado se desarrollan hasta en 5 espacios escénicos distintos. *El muerto todito* es la única obra que transcurre en diversos lugares públicos de un pueblo donde un niño busca respuestas sobre la muerte. Algunos dramaturgos de teatro infantil desde el título de sus dramas ubican a los personajes y al público en un espacio determinado, tal es el caso de Maribel Carrasco en *El pozo de los mil demonios* y de Ángel Iván Olivares Buendía en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*. En el primer drama, el pozo representa el inframundo legendario donde se desarrolla la pesadilla de la niña protagonista, y en el segundo, la cama va cobrando importancia y acentuando cierto carácter onírico y de ficción escénica, pues este espacio íntimo se transforma en un escenario público.

En *El pozo de los mil demonios* la mayoría de las acciones suceden en un espacio implícito: el inconsciente de la niña (el mundo de sus sueños), pues el drama se centra en sus recuerdos, emociones y temores. En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna* sólo al inicio el personaje principal se encuentra en un lugar cerrado, posteriormente se dirige a la plaza para representar en un pequeño teatro el crimen que cometió en el pasado. *¡Adiós, querido Cuco!*, por su parte, se desarrolla en una casa y en el jardín, espacios cerrados y abiertos, pero privados donde sólo una abuela y su nieta

experimentan y superan la muerte de un ser querido. *Lágrimas de agua dulce* transcurre en escenarios públicos y privados, cerrados y abiertos, pues el dramaturgo recrea emociones y conflictos personales y sociales.

Lo anterior me lleva a pensar que: a) en los diversos espacios cotidianos explícitos generados por los autores ocurren dos tipos de alejamiento: el de los niños protagonistas, gracias al sueño o la imaginación, y el de los seres queridos, debido a la muerte, b) la presencia de escenarios explícitos e implícitos, públicos y privados, pero principalmente reales y fantásticos habla de la vida dual que llevamos en el plano consciente y en el inconsciente. Hablar de lo fantástico, asevera la investigadora Ana María Morales, es hablar de fronteras y deslindes. Para Morales, “temáticamente las fronteras –sean entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, la realidad y la apariencia, entre lo real y lo imaginario o la cordura y la locura, o bien con la preponderancia de los umbrales- signan casi todo intento por acercarse a lo fantástico y encontrar su especificidad” (2000, 47), c) los creadores, generalmente, eluden representar la muerte física de seres humanos en los espacios cotidianos, sólo la mencionan. Ésta sucede en otra dimensión, al atardecer o durante la noche, en mundos fantásticos o en la mente del espectador,¹⁶ y d) como los lugares cotidianos se vuelven inhabitables e insoportables, los personajes crean zonas de refugio: dimensiones oníricas, simbólicas y escénicas, mundos anhelados, donde la muerte, un hecho real, se resignifica a través del lenguaje y del juego. Hablamos de la división del espacio dramático en “sub-espacios dramáticos” (Anne Ubersfeld), división que describe el

¹⁶ Dietrich Rall retoma la idea de los espacios vacíos planteada por Wolfgang Iser en *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, y apunta que esta técnica contribuye al efecto que podemos llamar fantástico. Para él “uno de los muchos recursos de la literatura actual de sacar al lector de su seguridad ante la interpretación de los acontecimientos cotidianos, es el confrontarlo con la muerte no explícita: es una forma más de desconcertarlo a través de la ficción” (2001, 411).

conflicto entre dos personajes o dos ficciones, o entre sujeto deseante y objeto deseado (Pavis 1996, 179).

Los niños protagonistas dejan en el pasado la realidad cuando crean espacios fantásticos para enfrentar diversos conflictos. El tránsito de unas dimensiones a otras en diversos momentos del día (gracias a diversas mediaciones: la cama, el sueño y la imaginación) comienza como cambio hacia adentro y hace posible el enfrentamiento del niño con diversas emociones y temores. Esos lugares de ficción, oscuros y silenciosos, habitados por espíritus, fantasmas, sombras y monstruos, que rebasan los alcances de la cotidianidad, le dan sentido a la muerte y a la vida.

2.3. ESPACIOS ONÍRICOS

Para muchos intelectuales, científicos y artistas, el espacio onírico es el lugar de la creación por excelencia, en él se inventan u ordenan historias y se encuentran soluciones a diversos problemas. El teatro, como género tridimensional, propicia un contacto efectivo con esferas sobrenaturales o inaccesibles: “el mundo de los muertos, los dioses, los fantasmas, los demonios, las fuerzas psíquicas más recónditas, los instintos”, escribe Carmen Leñero (2003, 234). En ese espacio de ficción, de sueños, es posible el encuentro con la mitología, con el pasado, con los espíritus y con las visiones, fantasías o alucinaciones de los personajes.

Los autores de las obras analizadas generan diversos espacios interiores para propiciar el encuentro y la comunicación con espíritus y demonios. Entre estos escenarios está el de los sueños, una de las vías que conducen al inconsciente.

El sueño que se escenifica en *El pozo de los mil demonios*, puntualiza el director Luis Martín Solís, consiste en que durante una “noche de fiebre, la niña Jacinta tiene que

recuperar el agua de su cántaro que ha sido robado por el terrible Demonio de la Sequía; Jacinta tendrá que entrar al pozo seco y sortear una serie de pruebas y peligros hasta recuperar su cántaro y cortar la cabellera de lluvia del Demonio para poder salvarse e impedir que la sequía invada toda la tierra” (1992, 37).

La dramaturga sugiere como espacio explícito un pueblo donde el viento se presenta como una figura legendaria que arrastra los espíritus que rondan las noches, y como espacio implícito elige la tierra de los muertos, lugar de penumbras donde se realizan hechizos y rituales. La presencia del viento y del silencio contribuye a la creación de cierta atmósfera sobrenatural, que hace que afloren los temores infantiles.

En este drama la enfermedad, el delirio y el sueño que enmarcan el robo del cántaro, son los causantes del viaje de la niña Jacinta al Mictlán. Viaje que representa, por un lado, el descenso a lo ancestral, a los orígenes, y, por otro, al inconsciente.¹⁷ La representación inicia cuando en medio de la oscuridad el Demonio de la Sequia prepara la ceremonia que acrecentará su poder y dominio sobre la tierra (y el público). Su enorme figura llena el espacio escénico. Impresionan sus grandes cuernos, sus largos brazos de filosas garras (que parecen llegar hasta el público), los colmillos que sobresalen de su boca y su voz tenebrosa. Recostado a un lado del escenario, como si recobrará fuerzas, este demonio de grandes proporciones “revive con cada brochazo del retoque, el color naranja de su cuerpo se ilumina y resalta su ferocidad” (Tejeda 1992, 1). La imagen del monstruo marca la entrada

¹⁷ Se trata de un viaje por el mundo imaginario de la cosmogonía prehispánica, viaje como símbolo de la búsqueda de la salvación y como profundo deseo de cambio interior. La travesía del hombre a las profundidades de la tierra confirma su continuo anhelo de conocer la región a la que llegará después de la muerte o el deseo de reencontrarse con los seres amados, asevera Elisabet Frenzel en su *Diccionario de motivos en la literatura universal* (1980, 391). Son muchos los textos que abordan este motivo. Basta recordar el viaje de Dante al infierno, el descenso de Dionisos al hades para liberar a su difunta madre o la Epopeya de las doce tablas, en donde Gilgamesh, dominado por el miedo a la muerte, decide visitar a sus antepasados

a dos dimensiones: la mitológica y la onírica,¹⁸ dimensiones donde abundan fantasmas, demonios y personajes que se esfuman con los sonidos o al finalizar la noche y las pesadillas. Maribel Carrasco recrea el mal sueño de Jacinta en un espacio donde “fuerzas inmisericordes entran en lucha por llevarse al Mictlán, a la zona de la muerte, los dones de la vida” (Salcedo 2002, 74).

La pesadilla le permite a Jacinta crear espacios imaginarios donde (a través de personajes fantasmagóricos y mitológicos) externa temores y angustias relacionados con la enfermedad y la muerte. Durante esa noche la niña emprende temerosa un viaje hasta el fondo de un pozo oscuro y seco. Transita por laberintos que comunican con la casa de los muertos. Se trata de una odisea necesaria donde miedos, fantasías y misterios son parte de la experiencia de encontrarse con la muerte como imagen de lo oscuro y lo maligno, pero también como símbolo de renovación.

Finalmente, en *El pozo de los mil demonios*, la creación de espacios oníricos (apariencias que ocultan conflictos, necesidades, deseos y diversas realidades) es fundamental, pues en ellos la realidad se vuelve más precisa. El sueño le permite a Jacinta el tránsito de la dimensión cotidiana a la onírica y la transferencia de lo interior (emociones negativas o demonios) a lo exterior. Tal como escribe Luis Martín Solís, director de la escenificación, Carrasco recrea “una historia de pesadilla en la que sueños y recuerdos infantiles se hacen presentes gracias a la magia del teatro” (1992, 37).

¹⁸ En *El pozo de los mil demonios* y en *El gato Boris*, Maribel Carrasco se refiere a “la cultura patrimonial de mitos, y leyendas, y a “la literatura de las historias maravillosas universales, por medio de las cuales recrea mundos y seres fantásticos. Por ello, en la concreción escénica de su dramaturgia incorpora tanto actores como muñecos –de diversas índoles, técnicas y dimensiones-; también personajes de la trama e historia que se relata [...] Es obvio señalar que sus propuestas no son realistas, ni naturalistas, al ser necesario contarlas de acuerdo con la propia naturaleza de las historias; por lo que en mucho nos encontramos ante lo onírico o surrealista, aunado a la recuperación de las manifestaciones circenses y de las ferias pueblerinas” (Partida 2005, 47).

El recurso del sueño es una manera de disminuir diversos temores del niño ante la muerte y los efectos que provoca durante la vigilia. La elección del espacio onírico como escenario refiere la influencia del psicoanálisis y del surrealismo en la dramaturgia infantil así como el deseo del hombre y del niño de entrar en el mundo paralelo de los sueños y ejercer su voluntad en ellos. Los sueños en la literatura siempre tienen un significado, ejercen influencia en la acción, desempeñan una función ambiental o psicológica y sirven para esclarecer la situación anímica del que sueña.

Para Patrice Pavis, la representación de espacios interiores (del sueño, de la fantasía o de la imaginación), es en gran parte tributario del espacio interior del creador, quien

Se encuentra frente a un personaje-intérprete en la misma situación de confianza que el espectador que contempla con gusto el yo y las fantasías de los personajes en escena: manipula y contempla una parte de su yo íntimo en los rasgos de otro. Una buena parte de la visualización escénica será de este modo resultado del inconsciente del realizador, a través del inconsciente ficticio del personaje (1996, 185-186).

Gracias a la presencia del sueño, la autora lleva a sus personajes a mundos maravillosos para finalmente devolvernos a la realidad de la manera más reconfortante. Así, el sueño, fantasía individualista y personal, se transforma en el teatro en un acontecimiento colectivo y funciona como un recurso que permite al niño enfrentar y resolver diversos conflictos.

2.4. ESPACIOS SIMBÓLICOS

En el teatro infantil mexicano contemporáneo los niños protagonistas rompen las barreras de la realidad conocida, de los espacios cotidianos, para entrar en dimensiones misteriosas e inaccesibles: saltan cercas prohibidas o bajan al mundo de los muertos con el sólo uso de la imaginación.

Musi, en *El muerto todito*, y Jacinta, en *El pozo de los mil demonios*, no esperan a que los muertos o los espíritus lleguen a ellos, se arriesgan e irrumpen en espacios sagrados

donde presencian y son partícipes de diversos rituales: entran en el mito y toman papel importante en él. Para llegar hasta esos lugares recorren diversos caminos: Musi cruza un río y Jacinta viaja por los laberintos de un pozo.

En *El muerto todito* se hace referencia a tres espacios simbólicos universales: el cielo (arriba), la tierra (centro) y el inframundo o Mictlán (abajo),¹⁹ lugares emblemáticos con los que se sugiere la existencia de tres niveles y temporalidades vitales para la imaginación del niño: pasado, lo que fue: la vida de un muerto; presente, lo que es: el mundo de Musi, sus amigos y su familia; y futuro, lo que será: la muerte de todos.²⁰ En el primero de estos escenarios cuatro ángeles celebran el día de muertos cantando y degustando calaveritas de azúcar. Mientras que esto ocurre en el cielo, en la tierra se suscitan acontecimientos extraordinarios en diversos momentos: un niño irrumpe a media noche en el cementerio para invocar y entrevistar a un muerto, el esqueleto de un adulto traspasa las fronteras del inframundo y una anciana lleva a cabo un ritual en la Loma del Perico, espacio donde priva lo sagrado, pues allí Joaquina, la viuda de Julián, da vida a los elementos del altar:²¹ prende el cirio y el copal, se lava las manos y vierte agua en una olla de barro. Precisamente en ese lugar se da el reencuentro y la reconciliación de la pareja a través de la danza y de la muerte

¹⁹ Para los aztecas la convivencia con la muerte era natural; en el imaginario colectivo se podía hablar con los difuntos, pues morir implicaba un simple “cambio de domicilio”: del exterior de la tierra al Mictlán. “El inframundo estaba a cargo de Mictlantecutli, ‘guardián de la muerte y dios del inframundo’, quien vivía en el último nivel, conocido como Mictlán. De acuerdo con los mexicas, Mictlán, reino de los difuntos, era el destino de aquellos que morían por causas naturales como la vejez o la enfermedad” (Westheim 1971, 45).

²⁰ Cabe retomar las reflexiones que hace Jan Kott en *El manjar de los dioses* con respecto al significado que los espacios tenían en la tragedia griega. Para el escritor: “En el teatro de Esquilo participa todo el cosmos: los dioses, los hombres y los elementos. Su cosmos tiene una estructura vertical: arriba, el asiento de los dioses y del poder; abajo el ámbito del exilio y el castigo. En medio se encuentra el círculo plano de la tierra y, a su alrededor, la orkhéstra, también plana, en la cual se desarrolla la acción. La estructura vertical del mundo con sus funciones, símbolos y destinos definidos; el ‘arriba’ y el ‘abajo’ es uno de los arquetipos más universales y duraderos. ‘El infierno’, el centro de la tierra y la ‘puerta’ del cielo están situados sobre un mismo eje” (1977, 13-14). Algo similar se representa en *El muerto todito*: el cielo es el lugar de los ángeles, la tierra, de los humanos, y el inframundo, de los muertos.

²¹ Simbólicamente, el altar es el lugar donde lo sagrado se condensa con mayor intensidad. “Sobre el altar, o cerca de él, es donde se cumple el sacrificio, es decir, lo que hace sagrado [...] El altar simboliza el lugar y el instante en que un ser se torna sagrado.” (Chevalier 1991, 86).

definitiva de los amantes. El público es testigo de dos tipos de muerte: una real, la de Joaquina, y otra simbólica, la del esqueleto, quien finalmente se transforma en un “muerto todito.” Así describe Mari Zacarías la muerte de los personajes en una didascalía: “El alma de Joaquina se separa del cuerpo y va al altar, le pone la máscara de la muerte a Tan Tan Julián. Tan Tan y Joaquina se van desvaneciendo en la oscuridad” (1999, 28). Con estas acciones se presenta la muerte como transformación y tránsito de los personajes a otro espacio, pues los cadáveres y las almas de Joaquina y Julián regresan felices al lugar al que pertenecen: el Mictlán.

Finalmente, Mari Zacarías permite al protagonista contemplar la muerte de un ser humano como un hecho cotidiano, real y concreto que el niño no termina de entender, así que vuelve a cuestionar a su papá sobre la muerte. Si bien la dramaturga no mitiga conscientemente la necesidad de Musi de saber qué es la muerte, sí da una visión festiva de ella que puede divertir y sanar al público. Mientras que Zacarías ve el asunto fúnebre con hilaridad e irreverencia, pues el escenario se convierte en el ámbito donde se materializa la visión festiva, íntima y obsesiva de un niño sobre la muerte, producto de la cultura y de la tradición popular, Maribel Carrasco lo sugiere, por un lado, como un eterno sufrimiento, como un ritual silencioso y tétrico, y por otro, como algo positivo: la muerte de los temores infantiles.

El pozo de los mil demonios está constituido por las siguientes escenas: “La fiebre”, “El robo del cántaro”, “Camino de niebla”, “El juego de la Oca”, “Terrible diagnóstico”, “Brincar la cuerda”, “El buen viejo tío Bernabé” -la danza de los sedientos-, “El robo del cabello”, “El puente del olvido”, “El juicio del olvido”, “Perdida en el laberinto”, “Los caminos subterráneos” y “Cortar la cabellera”, que recrean la enfermedad de la niña, la

escasez de agua, los espacios subterráneos por los que transita, los personajes que habitan el inframundo y los peligros a enfrentar y vencer. El drama, escribe el escritor Guillermo Murray Prisant, respeta en todo “la estructura de los cuentos de hadas: daño o perjuicio, partida a las tierras lejanas, confrontación con el dragón (un títere bellísimo que bien merece el premio Alforja de titiritero a su construcción y manipulación) y final feliz” (1992, 69). En esta obra, tal como ocurre en los cuentos de hadas, es muy importante la función de la protagonista, porque de su decisión depende su vida y la de la Tierra.

Jacinta inicia su recorrido por los cercos del Mictlán, espacio sagrado y lúdico. Sagrado porque en él ocurren tres rituales: la danza eterna de los sedientos, la “muerte” y el “entierro” simbólicos de Jacinta, y el ritual de invocación a la Muerte por parte del Demonio; y lúdico porque la ruta del viaje es representada mediante algunas casilla del juego de la Oca. La protagonista es auxiliada por el Espíritu de la tierra y otros seres mágicos. “Es una Alicia en el país de las maravillas, pero en el contexto mexicano” (Tejeda 1992, 1).

Una vez vencidos todos los obstáculos, Jacinta llega hasta el cerco donde se encuentra el Demonio, quien está a punto de llevar a cabo el ritual que le dará absoluto poder. Todavía no amanece, así que la niña tiene tiempo para destruirlo:

Suena la primera campanada. De entre la penumbra surge Jacinta, que camina con dificultad hacia el demonio, tratando de alcanzar la cabellera. Al momento que se escucha la segunda campanada, el Demonio se percata de Jacinta y con fuerza la arroja hacia un extremo del escenario e inmediatamente trata de destruirla, pero Jacinta se defiende, logrando que el Demonio se mantenga alejado del cántaro; al sonar la quinta campanada, el Demonio vuelve a arrojar a Jacinta a un extremo dejándola sin fuerza para seguir alucinando. El Demonio se acerca al cántaro para vaciar el agua sobre su cabellera, mas en el momento en que va a hacerlo, Jacinta saca fuerza y corre hacia él, logrando arrancarle la cabellera antes de que haya sonado la sexta y última campanada, como lo dijo la Mujer Pájaro. En ese momento, se escucha un fuerte relámpago y el Demonio cae desmoronándose. Jacinta ha logrado huir. (Carrasco 1994, 44).

La didascalía muestra la lucha entre las fuerzas del mal (temor, destrucción, sequía, deseos de muerte) y las del bien (valentía, deseos de vida). La travesía por el mundo onírico termina cuando la protagonista despierta, pues ha enfrentado su mayor temor: morir. El sonido de la última campanada y la luz del día anuncian el amanecer, y con él la salud de la niña y la llegada de la lluvia. Podemos asociar el amanecer y el agua con síntomas de regeneración vital, así como el despertar con la consecución de un estadio superior de comprensión, ya que Jacinta, consciente o inconscientemente, acepta las reglas de la vida y de la muerte. En *El pozo de los mil demonios*, la muerte como sueño implica despertar.

La pesadilla de la niña tiene un final muy real, afirma Luis Martín Solís, “es un juego de cerrar con algo ambiguo. ¿Fue un sueño o fue verdad? Por otro lado, la nana es su cómplice porque lo vio todo. Los personajes que tienes en la realidad aparecen en los sueños de formas diferentes. Para cerrar la obra queríamos esta mezcla de ficción y realidad” (Salinas, 1992, 84). Estamos ante dos órdenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del mundo sobrenatural, como diría Todorov. Maribel Carrasco y Luis Martín Solís provocan la vacilación en el público al presentarle un hecho ambiguo, donde predomina lo fantástico.²²

2.5. ESPACIOS ESCÉNICOS

El teatro y su gusto por los engaños, la ilusión y lo sobrenatural, es, sin duda, el lugar predilecto para fantasmas, sombras y espectros, escribe Patrice Pavis. Y aunque para algunos dramaturgos la muerte es motivo de creación en el escenario, existe polémica y

²² Recordemos que, según Todorov, lo fantástico no sólo implica la existencia de un acontecimiento extraño que provoca la vacilación en el lector y en el héroe, sino también una manera de leer, en este caso, un texto dramático y su escenificación. El crítico, al referirse al lector de un texto fantástico, afirma que éste no podrá decir si el fenómeno sobrenatural ocurrió en realidad ni será capaz de explicarse sus causas. Cuando la ambigüedad subsiste hasta el final de la aventura estamos ante lo fantástico (1981, 24).

autocensura cuando se trata de llevarla a escena, pues a muchos les parece un asunto terrible de comunicar a los niños. Si el niño tiene que conocer la condición humana y sus cambiantes máscaras, qué mejor que representarlas en forma teatral, porque el teatro, ficción encarnada y ceremonia colectiva, “cuando cumple su cometido originario, proporciona renovación, conocimiento sobre nuestra naturaleza y conflictos” (Tejerina 1993, 26). Es en el espacio escénico donde el público se visualiza, se conoce, se juzga, condena o libera, y se transforma: Aristóteles habló de *catarsis*.

En la literatura y en los rituales, como en la vida, debemos elaborar interiormente nuestro periodo de duelo. De ahí, afirma el escritor colombiano Gabriel Uribe Carreño, la necesidad de que la muerte se nos aparezca, no cuando ella quiere, como sucede en la vida, sino cuando la necesitamos, en el espacio de su representación aparente: la escena. La muerte, lo oculto, lo censurado y lo inaccesible hacen acto de presencia en el teatro para niños a través de lo visual, lo verbal y lo ceremonial.

Ángel Iván Olivares Buendía maneja en *Historias de la cama para tocar campanas y llegar a la luna* el “teatro en el teatro”, definido por Patrice Pavice como un “tipo de obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza teatral” (1996, 490). El empleo de este modelo se debe a múltiples necesidades, pero siempre lleva en sí una reflexión y manipulación de la ilusión “en la que el dramaturgo implica al espectador ‘externo’ en un rol de espectador de la obra interna y restablece su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción” (Garay 2007, 33). Olivares Buendía, autor y director de este drama, encaja un espacio de ficción (pequeño teatro) en otro espacio de ficción mayor (plaza y kiosco del pueblo), cuando los personajes llevan a cabo una representación de teatro guiñol. En la plaza, junto al kiosco, Domingo Bicicleta y

José se vuelven recreadores de escenarios y anécdotas del pasado al dar vida y cuerpo a diversas leyendas zapotecas por medio de títeres.

El dramaturgo sugiere como escenario principal una cama con pabellón y sábanas blanquísimas que son pintadas de azul y café por los personajes para representar la tierra y el cielo.²³ Debajo de la cama hay cajas con papeles, cestos de costura, revistas que simbolizan el pasado y el olvido. La cama se transforma en un pequeño teatro en donde se representa el mito del momento primigenio: la génesis del mundo, de los animales y de los hombres. En la representación, José, nieto de Domingo, narra y escenifica las leyendas que le contó su abuelo, y al representarlas, las hace más reales. Cuando el niño recuerda a su abuelo muerto, trae al fantasma al espacio escénico, hecho que le permite formular su propia idea de muerte: en la memoria siempre hay un lugar para los seres queridos que ya no están físicamente. La obra está constituida por varias historias que se van entrelazando a fin de enmarcar y recrear en el espacio escénico la muerte en dos sentidos, uno negativo: como resultado de la ambición del hombre, y otro positivo: como etapa final del ciclo de la vida que llega con la vejez.

Domingo, a sus 75 años, presiente su muerte. “Y sabe que la mejor manera de irse, es limpiando su conciencia, al menos contando lo que tanto tiempo estuvo callado”²⁴ (Olivares 2008). La historia de Domingo es “una apología de la ruptura del silencio,” un relato que

²³ Erika Fischer en *Semiótica del teatro* (1999) reflexiona acerca del espacio escénico: “El escenario, como espacio con significado, se refiere a los tres ámbitos de la existencia humana, deja de ser sólo un reflejo del mundo terrenal y se convierte en alegoría del mundo bajo aspecto universal: el escenario representa el mundo. Su división en suelo, espacio superior e inferior significa la división del mundo en Tierra, Cielo e Infierno” (1999, 369-370).

²⁴ En la tradición bíblica, la confesión de las faltas cometidas libera al pecador. La confesión cristiana implica: reconocimiento de la culpa, confesión pública, reparación, sacrificio y perdón de Dios. “El pecado es una atadura, un nudo espiritual; la confesión, entendida así en su sentido pleno, desanuda la atadura: éste es el sentido propio de absolver [...] La confesión simboliza la voluntad de desligarse del mal de la falta” (Chevalier, 1991, 334).

interesa e involucra también al pueblo San Mateo, no sólo porque el crimen trascendió a lo social cuando el hombre acusó a un joven, sino porque la tragedia fue un secreto a voces que todos “olvidaron.” He allí lo significativo de que el personaje recurra al teatro para recrear ese momento de su vida, a fin de redimirse.

Para Ángel Iván Olivares Buendía, la cama de latón dorado funciona como mediadora entre la esfera terrenal y la espiritual, entre la real y la onírica, entre el espacio cotidiano y el escénico. Se trata de un elemento que simboliza el calor familiar, el cuidado de los padres y la nostalgia. Es también el espacio de los sueños donde escuchamos los maravillosos cuentos populares a la luz de la luna. Simbólicamente, la cama también es el lugar de la muerte, pues “participa de la doble significación de la tierra: comunica y absorbe la vida” (Chevalier 1991, 633).

La cama es clave en la obra porque en ella se recrean la confesión, el castigo y el perdón. Para representar la escena, el dramaturgo utiliza dos voces narrativas, en primera y tercera persona, y pone en boca de su personaje el siguiente parlamento:

DOMINGO: Perdóname, hijo, nunca hubiera querido hacerlo, nunca, pero no fui yo, fue el olvido. El miedo cayó con los rayos de la Luna. Las sombras aparecieron y el cielo y la tierra dieron vueltas y vueltas. (*José empieza a girar la cama con el abuelo arriba, para tratar de esquivar a la gente*). Se quedó ciego, no sólo de los ojos sino del corazón. Acusó al mozo que tendría unos dieciocho. El muchacho no podía ni hablar. (Olivares 2002, 38).

El anciano muere en su escenario virtual, iluminado por la luna. Cuenta el dramaturgo:

La cama tenía ruedas. Había un cambio de luz, entraba una luz fantástica, el nieto empujaba la cama por todo el escenario, la hacía girar mientras narraba la huida de la plaza y el abuelo sobre la cama, levantando y guardando los objetos que usaron en la representación. El nieto llega en la narración al momento en que la cama se le suelta de las manos y se desbarranca, alcanzaba a oír una última frase de su abuelo a lo lejos y entonces caía al barranco. Caían unas luces azules y blancas sobre la cama, el abuelo seguía murmurando hasta que lentamente quedaba en silencio. El nieto hacía un momento de pausa y después se dirigía al público (2008).

En este sentido, la cama es un estado de fuerza onírica. Su girar es una forma de representar la muerte, pues da la idea de ascenso y de paso a otro estadio de existencia. Además, la cama adquiere significación especial porque se transforma, primero, en un espacio de ficción donde convergen cielo y tierra, infancia y vejez, vida y muerte; y después, en la bicicleta que llevará a Domingo hasta la luna, donde lo esperan su esposa y su hijo.

En el espacio de ficción los personajes juegan a ser dioses: se convierten en dadores de vida a través de la construcción y manipulación de títeres, pero también en provocadores de muerte. En la Tierra, escenario de la mortalidad, y en la cama rodante del abuelo convergen diversos conflictos existenciales: cobran vida los pecados y remordimientos de un anciano quien, finalmente, al contar su historia, se reivindica ante su esposa. Después de cuarenta años de silencio, se reconcilia consigo, con el mundo y muere en paz.²⁵

En conclusión, el corpus analizado se inserta en la corriente de un teatro contemporáneo que busca producir placer, instruir y generar una actitud reflexiva en el público. Para lograrlo, los dramaturgos y directores generan espacios explícitos e implícitos en donde los niños protagonistas tienen diversos encuentros con los muertos, con la muerte y con sus efectos. En los primeros escenarios representan muertes fingidas, aparentes e incompletas de seres vivos, que son vistas por los personajes y por el público; en los segundos espacios recrean muertes “reales” de seres humanos y de animales que no son presenciadas en escena, pues generalmente suceden en otras dimensiones (durante la noche, en el tiempo y en el espacio de los sueños) o fuera del espacio de ficción. Tienen especial relevancia los espacios interiores, no sólo porque algunas veces se trata de lugares

²⁵ Para el periodista Miguel Yedra, *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, es un buen texto, con diálogos bien estructurados y una historia sencilla y precisa. Olivares logra con la escenificación momentos muy lúcidos que atrapan al público y no lo sueltan hasta que termina (2003, 21a).

desconocidos o fantásticos,²⁶ sino porque en ellos ocurren la reflexión y la transformación de los niños protagonistas y la metamorfosis de los que mueren.

La muerte de los personajes y el encuentro de los niños con los muertos ocurren durante la noche (tiempo propicio para el cambio) y en el inconsciente, en una zona intermedia entre la realidad y la fantasía, se trata muchas veces de un espacio representado virtualmente. Lo terrible no se escenifica porque es más el poder estético de la imaginación del público. Es más eficiente ocultar que mostrar.

Los personajes traspasan la línea, la frontera de lo real, para encontrarle significado a la muerte. En este sentido, los espacios son, entre muchas otras cosas, dimensiones de la memoria, de la imaginación, de la fantasía y del juego donde se produce el inconsciente, se recrea y conjura a la muerte y a los muertos a fin de verlos, enfrentarlos, reconciliarnos con ellos e integrarlos en nuestra vida.

En esos espacios de transición, de mitos indígenas, sueños y deseos, no hay fin definitivo. Como sugiere María del Socorro Merlín, los autores y directores de teatro para niños deben concebir el espacio como el lugar sagrado donde lo maravilloso tiene ocasión, a fin de transportar al público de la cotidianidad a mundos imaginarios (2000, 41). Recordemos, como escribió Bruno Bettelheim, que si no disponemos de fantasías que nos den esperanza, tampoco tendremos la fuerza necesaria para enfrentarnos a las adversidades. “Aunque la fantasía es irreal, la sensación agradable que nos proporciona respecto a

²⁶ Para la estudiosa Josefina Garay, los espacios fantásticos en el teatro hacen que “la propuesta del espacio de representación sea más sencilla de elaborar por no tener un referente conocido, es decir, el escenógrafo podrá hacer uso de su imaginación libremente porque nadie podrá decirle que un mundo fantástico no es así; pero, a la vez, implica un esfuerzo creativo extra para escenógrafo, director y actores. Por otro lado, para el público puede ser que la representación de un ‘espacio ficticio’ fantástico facilite el proceso imaginativo que tendría que llevar a cabo si sólo leyese; pero también puede ser que la imaginación sea más rica que la capacidad del actor y el escenógrafo para transmitir la visualización y habitación de ese espacio fantástico. Además, existe el problema de que una escenografía burda podría arruinar la representación” (Garay 2007, 41).

nosotros mismos y a nuestro futuro es completamente real, y necesitamos esta sensación para sobrevivir.” (2004, 130).

Finalmente, en el corpus analizado, los protagonistas se transportan a lugares fantásticos por diversas causas, como el sueño, la muerte, la búsqueda de respuestas, la necesidad de recuperar el objeto mágico o los recuerdos. Estas travesías representan viajes de ida a otras dimensiones, y de vuelta a la “realidad”, a la vida, al presente, a la vigilia, al lugar cotidiano, al espacio familiar: el sitio “seguro.”²⁷

²⁷ Me parece que estos viajes permiten a los protagonistas descubrir y ver de otra manera el mundo exterior, mundo asociado, según Antonio Marquet, “al enfrentamiento de un hecho mayor: la muerte” (1997, 174).

CAPÍTULO 3. RECURSOS QUE FACILITAN UNA VISIÓN COMPRENSIVA DE LA MUERTE

La muerte y sus efectos son una realidad y un misterio que el teatro para niños lleva y sugiere en escena valiéndose de la ficción y de sus recursos.

3.1. LO LITERARIO

Aristóteles definió la poética como el arte de la imitación y de la representación. Para él la poesía proporciona una válvula de escape segura a nuestras emociones más intensas y modela la valiosa experiencia del paso de la ignorancia al conocimiento o *anagnórisis*. Los autores, por medio de la palabra poética,²⁸ recrean aspectos de la realidad a fin de producir un efecto artístico. En el caso concreto de la dramaturgia para niños, escribe María del Socorro Merlín, la poesía está implícita en la manera “artística y teatral de presentar los contenidos: textos, diálogos, imágenes, juegos; en la selección de los signos, el manejo de lo que los lingüistas llaman los ejes sintagmático y paradigmático, es decir, los ejes de selección y combinación de todos los componentes del texto y de la puesta en escena” (2000, 11).

3.1.1. RECURSOS POÉTICOS

Para la escritora Maribel Carrasco, los niños son los mejores intérpretes de las metáforas, su lenguaje es *rulfiano*, por ello, la literatura y el teatro infantil deben estar plagados de poesía para que los menores construyan las imágenes escuchadas, pero a su manera (Martínez 2001).

²⁸ Retomo la definición de “palabra poética” que da Carmen Leñero en *Acta Poética*, como “la palabra eficaz no sólo para transmitir la peculiaridad de una experiencia, sino para modificar lo que nombra.”

En *El muerto todito* predomina la personificación, Mari Zacarías recurre a ella para representar una de las tantas figuraciones de la muerte: el esqueleto risueño y bromista, recurso que permite, entre otras cosas, referir el pensamiento animista del niño (la transferencia de sentimientos e ideas a un ser inanimado, muerto).

En este drama se muestra lo difícil que es hacer una descripción única de la muerte, pues todos la vemos y la enfrentamos de diferentes formas. Quizá por eso el padre de Musi sólo puede decirle que la muerte es chiquita (tiene tamaño), de dulce (tiene sabor), de papel (está hecha de un material) y de color de cempasúchil (tiene aroma y color), pues es con estos símbolos que la representamos los mexicanos.

Por su parte, en *El pozo de los mil demonios*, como recordará el lector, el motivo principal es la búsqueda del cántaro de agua en el pozo, símbolo del subconsciente, o como sugiere Reyna Barrera López, hermosa “metáfora del alma y de cómo mantenerla no sólo bella, sino profunda. Cada uno de nosotros tiene un cántaro de agua: de él bebemos y en su fondo vemos las estrellas” (1992, 59-60).

En este drama, Maribel Carrasco personifica diversos elementos de la naturaleza como el sol que tiene ojos y se asoma por el filo del monte, la tierra que ha sido despertada de su profundo letargo, y la lluvia o el viento que habla para recordarnos que los hombres estamos hechos de barro, como los cántaros. Basta prestar atención a la naturaleza y a los sonidos que produce para escuchar sus palabras. Si miramos a través de una gota veremos que “cada una es una semilla que alimenta a la tierra y da de beber a los ríos para que no se sequen” (1994, 45).

La presencia de espíritus que habitan el cielo y el inframundo muestra la lucha constante entre el bien y el mal. El Bien está representado por tres Espíritus: el del aire

(pájaros), el de la tierra y el del agua. El Mal es personificado por un Demonio gigante quien, junto con sus secuaces (el Chamuco y las Alimañas), “se ha dado a la tarea de robar el agua de los ríos y los lagos (Espinoza 1992, 45). La animación de la naturaleza contribuye a la creación de cierta atmósfera de desesperanza ante la escasez de agua.

En esta obra sólo los parlamentos del Demonio de la Sequía y de la mujer Pájaro son poéticos y solemnes, lo que permite pensar en su jerarquía y poderío. Para la autora, todo trabajo dirigido a los niños debe estar plagado de poesía, a fin de que la interpreten y construyan imágenes. Así que acerca al público infantil a la obra de Jaime Sabines por medio de un fragmento del poema “Canciones del pozo sin agua”:

MUJER PÁJARO: (*cantando*): Aguamarina, la ingrata, piedra que no mata. Aguaceleste, aguajazmín, has llegado muy tarde, pero has llegado al fin...

DEMONIO DE LA SEQUÍA: (*voltea a ver a la Mujer-Pájaro. Furioso*): ¡Cada vez que levanto mi mano, cada vez que levanto mi pie, escucho venir tu voz desde muy lejos. Alista bien la mirada porque ante mí has de caer, de una vez por todas!

MUJER PÁJARO: Agua del ojo sombrío, aguafuerte de la muerte, aguazul verde amarilla, agua de estrella estrellada, he aquí junto a tu orilla ¡Mi mirada!

DEMONIO DE LA SEQUÍA: ¡Espía, acechadora que andas por mis caminos! Una vez, dos veces: ¡Nada podrás hacer contra mí! ¡La tierra debe morir! No habrá entonces más que tinieblas y oscuridad (Carrasco 1994, 30).

Gracias al lenguaje y a los parlamentos vemos, a) el poder de ambos personajes, los valores, virtudes y deseos que representan: la Mujer Pájaro es la vida, la bondad, lo celestial y espiritual; el Demonio es símbolo de la destrucción, de lo inferior, de la muerte, y b) la predicción que hace la Mujer Pájaro acerca de la llegada de la lluvia.

En *El pozo de los mil demonios* inclusive los personajes inanimados usan figuras literarias para referirse a otros seres. El Espíritu del pozo, el viejo tío Bernabé, recurre a la comparación y a la metáfora para describir al Demonio: es grande como una montaña, fuerte como el viento y tiene una larga cabellera de lluvia.

En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, por su parte, la cama con dosel constituye una gran metáfora del universo, pues ésta se vuelve el lugar propicio donde los personajes resignifican mitos que hablan de la génesis del mundo y de pecados capitales. Otra figura que cobra fuerza en este drama es la prosopopeya, no sólo porque los personajes de la mayoría de las leyendas zapotecas aludidas en la obra son animales, sino porque la personificación más importante es la que hace el autor de las historias, pues éstas envejecen y mueren como los hombres. Ángel Iván Olivares Buendía también le atribuye cualidades humanas a la muerte al nombrarla como un ser poderoso que reinó en el pueblo en épocas de sequía, cuyos pasos espantaban a todos. Además, el dramaturgo rescata algunas metáforas presentes en las leyendas indígenas para hablar de:

- a) olvido: “el olvido ahoga ahora sus cuerpos, su cabezas y sus corazones”;
- b) miedo: “El miedo cayó con los rayos de la Luna”;
- c) dolor: “Se quedó ciego, no sólo de los ojos sino del corazón”; y
- d) esperanza: “Todos los colores se confundían con el cielo y entonces nació el arco iris.” (2002,30).

La obra concluye con una comparación de los seres queridos muertos con “gotitas de leche que el lechero regó por el cielo” (2002, 42).

¡Adiós, querido Cuco!, por su parte, es una metáfora del proceso del duelo infantil. Como recordará el lector, Berta Hiriart representa la muerte en términos de un viaje necesario, del cual se regresa con alegría. El trabajo poético realizado por la dramaturga se cifra en recrear, en analogía con la naturaleza, las emociones que despierta la pérdida de los seres queridos. En este drama, las estaciones del año, el amanecer, el atardecer y el anochecer constituyen simbólicamente momentos de regeneración.

La personificación y la comparación se vuelven recursos imprescindibles para Hiriart, pues con ellas describe y explica poéticamente algunos efectos de la muerte así como la travesía de Pola por el mundo de las emociones, un mundo interior constituido por ríos, montañas, jardines y túneles. La muerte de Cuco permite a la niña experimentar, por vez primera, el sentimiento de orfandad que dejan las pérdidas. La autora también recurre a la hipérbole para describir la relatividad del tiempo y cómo su percepción cambia durante el duelo. Continuar con la vida y realizar actividades que nos agradan aminoran el dolor y hacen que los días pasen rápido. Ver constantemente el reloj hace que de cada minuto parezca una eternidad.

En cuanto a *Lágrimas de agua dulce*, el título nos lleva a fijar la atención en el sustantivo lágrimas y en la relación que guarda con los sentimientos (pues son la materialización de las emociones humanas) y con la muerte (ya que simbólicamente las lágrimas son definidas como gotas que mueren evaporándose después de dejar testimonio del dolor).

El recurso de la hipérbole está presente en la obra: Sofía llora “a cantaros”. Desde que murió su madre, comenzó a derramar lágrimas “a chorros”. Esta pérdida marcó, de alguna manera, su desgracia. Aunque la hipérbole y la metáfora son las principales figuras retóricas que usa Jaime Chabaud, también encontramos otras como la paradoja: lágrimas dulces producidas por el sufrimiento de una niña.

En esta obra, al igual que en *El pozo de los mil demonios*, una niña tiene que salvar al pueblo de la sequía y de la muerte, la diferencia es que en el primer drama Sofía “muere simbólicamente” al convertirse en estatua de sal y disolverse con la lluvia, mientras que en el segundo, Jacinta recupera la salud y despierta del mal sueño. Con respecto a la

transformación de Sofía, algo similar ocurre con el Demonio de la sequía, quien también se desmorona. La diferencia es que, en el drama de Jaime Chabaud, la niña, símbolo de la inocencia, del bien y de la “salvación”, es “sacrificada” por los adultos; y en la obra de Maribel Carrasco el mal se desvanece al ser destruido por la protagonista. Ambas obras terminan con la presencia de la lluvia: la salvación de la tierra. Recordemos que simbólicamente la inmersión en las aguas, asevera Jiménez de Báez, “implica el pasaje por la muerte y la disolución; también el renacimiento con una mayor fuerza vital (muerte y sepultura, vida y resurrección)” (1990, 173).

Los dramaturgos, además, emplean figuras retóricas en las didascalias para sugerir detalles y matices del espacio, de la época y de diversas situaciones. La precisión, la minuciosidad y el trabajo literario de las didascalias de *El pozo de los mil demonios*, *¡Adiós, querido Cuco!* y *Lágrimas de agua dulce*, contrastan con la parquedad de las de *El muerto todito* y las de *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*. Ya desde aquí observamos la diferente consideración que los elementos escénicos tienen para unos y otros. La finalidad de las didascalias es servir de guía para la escenificación (su valor escénico estaría establecido atendiendo a la posibilidad e imposibilidad de representación); sin embargo, a veces superan esa finalidad y se convierten en acotaciones literarias, donde no sólo están presentes ciertos apuntes escenográficos, sino otros propios de cualquier texto literario.

Berta Hiriart desautomatiza, como dirían los formalistas rusos, el lenguaje, las situaciones y los objetos cotidianos a fin de lograr un efecto artístico. Para describir algunos sucesos que ocurren de noche, la dramaturga escribe en las didascalias: “Todo queda en la

relativa oscuridad que permite la luna” y “El cuarto se ha convertido en una galería de sombras” (2007, 15-16).

Jaime Chabaud recurre a la metáfora y a la hipérbole en las didascalias para: a) describir que las abundantes lágrimas de la niña se convirtieron en el milagro de la lluvia; b) referir el llanto excesivo de la protagonista: “Deja de hacerte pipí por los ojos”, “De tanto llanto se puede ahogar solita”, y c) recrear la insensibilidad y la ambición de los adultos: “Mira nada más cuántas lágrimas... Y se están desperdiciando... Nadie recogió esas lágrimas, carajo.”

Finalmente, *Lágrimas de agua dulce* es una metáfora del “abuso físico y mental que ejercen los adultos contra los niños” (Olivo 2008, 10e), con la que Jaime Chabud trata de “sensibilizar acerca del abuso laboral de que son víctimas niñas y niños, a pesar de leyes y tratados internacionales” (Harmony 2008, 4a). Para el periodista Demetrio Olivo, el primer gran acierto del dramaturgo es haber “encontrado una forma de revitalizar al género trágico. Más aún: ha conseguido una operación que lleva lo trágico al ámbito de un espectáculo para niños, pero sin trivializarlo, sin perder en absoluto la potencia de “pathos” que es característica” (2008, 10e).

Como podemos ver, en el corpus analizado, el tratamiento de la muerte, así como de situaciones dolorosas, es aligerado mediante el lenguaje poético, entre otros recursos. Los creadores describen artísticamente lo grotesco, lo terrible, lo cruel, lo real.

3.1.2. INTERTEXTUALIDAD

A las peculiaridades sobre el lenguaje literario se puede añadir especialmente la intertextualidad. La teoría de la intertextualidad “postula que todo texto es sólo comprensible por el juego de textos que lo precede y que, por transformación, influye sobre

él y lo elaboran” (Pavis 1996, 276). Para Luis Martín Solís, “el teatro es ante todo tradición y en la medida en que toma elementos ya existentes, puede lograr mayor eficacia que cuando sale de la nada; la creación estriba en la dinámica y el enfoque que el creador da a un tema” (1992, 37).

En el corpus analizado las referencias directas e indirectas a otros textos son numerosas. En *El pozo de los mil demonios*,²⁹ por ejemplo, la caída en el pozo y la escena de los reyes del olvido nos remiten a *Alicia en el país de la maravillas*, de Lewis Carroll. Aunque no es la única fuente, pues, como afirma Luis Martín Solís, en esta obra fantástica, además de los recuerdos de infancia de Maribel Carrasco, “están presentes elementos de la cultura prehispánica, refranes y juegos infantiles, así como influencias de autores de una literatura ecléctica: Michael Ende, Tolkien, o bien, creaciones cinematográficas como *Los ladrones del tiempo*, *El cristal encantado*, *Laberinto*, etcétera” (1992, 37).

Guillermo Murray Prisant, también reflexiona acerca de las evidentes influencias de la *Alicia* de Carroll en el drama y menciona otras como *Labrynth* de Jim Henson y resonancias bachelardianas. Para él, Carrasco “vuelve a cabalgar entre ‘la voz de los abuelos’ y los personajes propios a un mundo de ciencia ficción vinculados tanto con la tradición europea del Juego Esotérico de la Oca, como de la tradición mexicana de chamucos y niñas Jacintas” (1992, 69).

En *El pozo de los mil demonios* la presencia del viento y de la sequía, recuerdan las atmósferas de la narrativa de Juan Rulfo, no sólo por el contexto rural sino por el silencio y la soledad que predomina en el drama. Es como si la sequía acabara también con las

²⁹ Una de las constantes de Teatro Mito (1986) es la de fusionar elementos de diversas literaturas para crear un universo propio en el que sean reconocidas las fuentes de las que se parte” (Solís 1992, 37).

palabras y sólo se escuchara el viento que arrastra a los espíritus que rondan la noche.³⁰ En esta obra, apunta Hugo Salcedo, “el mundo de los desconocido se aproxima mediante la alternancia de los órdenes naturales como el viento que se queja y chilla” (2002, 74).

Por su parte, *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna* es una obra inspirada en el libro *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa y en el personaje de Domingo Bicicleta, de *Juan Pérez Jolote*. Los sustantivos historias, campanas y luna, que conforman el título, remiten a las leyendas zapotecas que el dramaturgo retomó de la mitología indígena para contextualizar la historia principal.

En cuanto a *Lágrimas de agua dulce*, Jaime Chabaud incluye como epígrafe la primera estrofa del poema "El niño yuntero", de Miguel Hernández, con la que denuncia la injusticia y la explotación infantil e introduce la vida trágica de Sofía: “Carne de yugo, ha nacido / más humillado que bello / con el cuello perseguido / por el yugo para el cuello.” El protagonista del poema es un niño que tiene que trabajar en el campo desde muy temprano, destripando terrones y padeciendo fatiga, hambre y marginación; situación semejante a la de Sofía, quien debe dejar los juegos para trabajar “llorando” lágrimas dulces.

Maribel Carrasco, Ángel Iván Olivares Buendía y Jaime Chabaud aluden a otro texto: la Biblia: Carrasco y Olivares representan pasajes de la sequía y las langostas, y Chabaud recrea, en el personaje Sofía, el pasaje de la mujer de Lot.

³⁰ Algo similar ocurre en “Luvina” durante las noches. Al menos eso es lo que afirma el narrador: “Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar dismantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis” (Rulfo, 1978, 97). Para Maribel Carrasco el viento arrastra los espíritus de la noche mientras que en Rulfo se hace corpóreo, es omnipotente y cruel.

3.1.2.1. MITOLOGÍA INDÍGENA

El folklore es una filosofía primitiva, una interpretación del mundo visible y del mundo invisible. En el símbolo, en el mito, forma y palabra están más allá de sí mismas, o si queréis, y esto me parece más exacto, se encuentra en su naturaleza verdadera: la del encantamiento.

Luis Cardoza y Aragón

El hombre creó mitos para explicar los fenómenos enigmáticos y mutables de la naturaleza. En México, dramaturgos como Sabina Berman (*La maravillosa historia del Chiquito Pingüica: de cómo supo de su gran destino y de cómo comprobó su grandeza*); Teresa Valenzuela (*Luna cara de conejo, Nearika y Dulce niño de aguamiel*); Patricia Ávila Díaz (*El nacimiento de Huitzilopochtli, El pájaro Cu*); Audárico Hernández Jerónimo (*Una noche con Yumká*); Emilio Carballido (*Guillermo y el nahual*); Claudio Patricio (*Los chaneques*); Maribel Carrasco (*La legión de los enanos y El pozo de los mil demonios*); y Mari Zacarías (*El muerto todito*), entre otros, se han ocupado de la mitología indígena y de las tradiciones mexicanas, a fin de mantenerlas vivas. El origen de los mitos se relaciona con la existencia misma, con el sentido de la vida y de la muerte, y con fenómenos de la naturaleza, entre otras cosas.

Mari Zacarías, en *El muerto todito*, Maribel Carrasco, en *El pozo de los mil demonios* y Ángel Iván Olivares Buendía, en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, recrean tradiciones que hablan de la esencia mexicana.³¹ Los escenarios generales de

³¹ Imaginate es un grupo interesado en acercar los mitos prehispánicos a los niños mexicanos de hoy. Participó con *Mictlán, la aventura de la vida* en el Festival Internacional de Teatro para niños y jóvenes 2007, realizado en Bogotá. “Esta obra narra la historia de El Pochteca, un rico comerciante mexicano que muere, pero se resiste a emprender el largo viaje hacia el Mictlán. Para explicarle el por qué es necesario ir al mundo de los muertos, Xólotl, un dios en forma de perro que es el guía de los viajeros, le narra la mítica odisea de Quetzalcóatl en el Mictlán, y por qué, a partir de ese momento, todos los hombres deben morir. *Mictlán* es una obra musical que introduce a los niños en el mundo de los mitos nahuas, a través de títeres, actores y melodías, mostrando la visión de los antiguos mexicanos respecto al nacimiento y la muerte” (Vargas 2006).

estos dramas son pueblos donde costumbres, ritos, leyendas (que toman variados matices mediante el fenómeno de la tradición oral) y eufemismos relacionados con la muerte, se han transmitido de generación en generación. En ellos la presencia de la naturaleza (viento, tierra, agua y sol) y de animales típicos de la región (arañas, murciélagos, víboras de campo, lechuzas, gatos, perros, conejos, coyotes, iguanas y chapulines) contribuyen a la recreación de atmósferas fantásticas, de mundos habitados por una serie de presencias que unos ven y otros no, en las que unos creen y otros no. Los lugares oscuros, solitarios y silenciosos favorecen la presencia de almas en pena o de seres fantásticos, así como la creencia de mundos enigmáticos donde lo prehispánico, lo oculto y lo inexplicable cobran cuerpo y vida.

Las historias de muertos y aparecidos juegan un papel importante en el teatro para niños, pues revelan las más arraigadas costumbres y creencias sobre la finitud de la vida.³² Mientras que en *El muerto todito* los niños nombran algunas leyendas mexicanas (Las momias de Guanajuato, El monje sin cabeza, Los chaneques, La gallina despescuezada, El jinete loco y La llorona) sin profundizar en ellas; en *El pozo de los mil demonios* y en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, la mitología indígena sirve para enmarcar las historias principales.

En *El muerto todito* el enigma de la muerte se escudriña a manera de juego desde la inocencia de un niño. Es un drama en el que se engarzan la tradición cultural y la filosofía popular para “ofrecer esta voz auténtica rescatada de los mitos y leyendas mesoamericanas, de los apasionantes cuentos plagados de cementerios misteriosos, perros que aúllan y

³² Mircea Eliade describió los mitos y cuentos de hadas como modelos de comportamiento humano que dan sentido y validez a la vida. Para él, estas narraciones expresan simbólicamente ritos de iniciación o de pasaje, tales como la muerte metafórica de un yo viejo para renacer en un plano superior de existencia.

polvaredas que son eficaz medio de transporte para los espantos y aparecidos” (Salcedo 2002, 75).

Por su parte, Maribel Carrasco, en *El pozo de los mil demonios* e Iván Olivares, en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, desde el título llevan al público al mundo de la tradición oral. En el primer drama, Carrasco vuelve los ojos al mito para sugerir que los hombres “somos como los cántaros, que estamos hechos de barro y que cuando se nos acaba el agua, nos morimos” (Tejeda 1992, 1). La autora conjunta varias leyendas (que marcaron su infancia y su imaginación) relacionadas con el nacimiento y la muerte del hombre, y con personajes legendarios. “Todos los personajes mágicos, como las brujas, los duendes, los chamucos, los monstruos, los demonios, eran narraciones que mi nana me contaba (Vélez 1992, 20). Esta obra, escribe Guillermo Murray Prisant, es “una especie de leyenda que combina el mundo real de la nana con el universo onírico de la niña Jacinta” (1992, 69).

Por su parte, *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, recalca la importancia de impedir que mueran las historias, no sólo las de la tradición oral, sino las propias. Desde el título, el dramaturgo conjunta cuatro sustantivos (historias, cama, campanas y luna) que dan clave de algunas leyendas zapotecas que se van entrelazando en la obra, así como del proceso de muerte Domingo Bicicleta, el protagonista. El abuelo hace un recuento de su vida y comparte con su nieto relatos ancestrales a fin de mostrarle lo importante de mantenerlos vivos, pues forma parte de nuestra identidad. Se trata de mitos que responden a un sentimiento colectivo y que hablan de la destrucción de las cosas. Las historias de “El murciélago”, “Dios castiga a conejo”, “La langosta”, “Los árboles y la sequía”, “La campana” y “La iguana y la cigarra” se despliegan en el escenario cual piezas

de un “mosaico mitológico” de costumbres, vicios humanos y pecados capitales que conducen al castigo, al dolor, al olvido, al silencio y a la muerte.

Gracias a ellas José conoce muchos secretos de su abuelo (un anciano de setenta y cinco años que muere ante sus ojos) y se entera de que tuvo un hijo llamado Miguel, quien perdió la vida accidentalmente a los siete años. La trama comienza cuando un niño habla al público acerca de la muerte de las historias y sugiere, a un tiempo, la de su abuelo. Este drama se asemeja a una crónica de las diversas muertes que suceden en una familia, intercaladas entre fragmentos de narraciones de la tradición oral. “Los árboles y la sequía” y “La langosta” le permiten a Domingo Bicicleta recuperar, romper el silencio y relatarle a su nieto las diversas pérdidas que ha padecido. Le cuenta que cuando era niño, una terrible sequía transformó drásticamente la tierra: el campo y el aire ardían y el sol quemaba. Los árboles caminaban desesperados para los ríos en busca de agua, pero no encontraron nada. Fue entonces cuando éstos se volvieron diferentes: “el pino se puso de puntitas en los pies para alcanzar las nubes y así se quedó, altivo pero como llorando. El roble clavó sus raíces bien hondo en la tierra buscando agua, por eso las tiene tan grandes, y el huanacastle dio esos frutos que parecen orejas para oír por donde corría el agua y se quedó quieto, bien quietecito, en silencio, esperando oír algún eco” (Olivares 2002, 19).

Precisamente la sequía hizo que un día al pueblo de su madre llegará la langosta, y ese mismo día ella murió. Se murió con tantas historias que había prometido contarle, pero Domingo no estaba con ella. Esa sequía su corazón. Su existencia se volvió desoladora y estéril, perdió la fe y dejó de contar historias, las mató.

A través de “Dios castiga a conejo”, el dramaturgo representa cómo la ambición ciega al hombre y hace que cometa errores terribles. El abuelo relata y actúa la historia del conejo

y la de la muerte de su hijo³³ en un mismo plano: “El hombre ambicioso olvidó lo astuta que era la liebre,” dice:

DOMINGO (*narrando*): Y por olvidar y creer que él podía lograr cualquier cosa, su vista se volvió más negra que la noche misma. Así que disparó su rifle y acertó a una sombra que se movía. Hubo un gran silencio y todo se quedó quieto. Después escuchó un quejido chiquito. Pero los conejos no se quejan porque son muy astutos [...] Y entonces, se acercó hasta donde estaba su niño. Tomó su cabeza entre sus piernas y lloró [...] El niño quedó muerto cerca de la madriguera (Olivares 2002, 38).

Ángel Iván Olivares Buendía, a través de “La iguana y la cigarra”, recrea la muerte del abuelo de José. Cuenta la leyenda que un día caluroso de abril la iguana apostó con la cigarra a que duraba más tiempo que ella sin comer ni beber. La cigarra aceptó el reto y “soltó el hilo de seda de su canto al pie del árbol hasta que vino la muerte con sus tijeras a cortárselo. ‘–He ganado la apuesta, dijo la iguana’. Y en el hoyo se hizo arco; asomó la cabeza, pero vio a su contrincante adherida al tronco. –No es cierto que esté muerta; sólo está cansada, dijo. Y estuvo observándola hasta morir” (Olivares 2002, 82). Domingo rompe el silencio antes de morir, es una forma de descansar en paz. Su muerte fue como la de la cigarra: dejó de cantar, de narrar historias; finalmente, su voz dejó de escucharse. “Quiero recordar qué fue lo que pasó entonces” –dice José. Después de una pausa continúa con el relato:

JOSÉ (*al público después de una pausa, mientras Domingo parece petrificado*): Ya no habló. La cigarra se movía porque su mano temblaba. (*Se limpia las lágrimas*). No parecía muy muerta. (*Pausa*) No es cierto. Estoy inventando. No puedo recordar lo que entonces... (*Encontrando finalmente las palabras*) Entonces Dios lloró... Pero con lágrimas de mi abuelo... (*Viendo al abuelo*) Y en su boca vi una sonrisa, pero muy chiquita... Su historia había... Domingo Bicicleta estaba ahí lleno de barro y agua... Los abuelos se mueren y uno entiende qué distinta se vuelve la vida... (Olivares 2002, 40).

³³ En la escenificación un carrito de madera simbolizó a Miguel, el hijo muerto de Domingo.

La historia terrenal de Domingo Bicicleta termina con su muerte. José inventa otro final³⁴ y lo comparte con el público: “Mi abuela llegó con mi abuelo para besarlo, a la cama en la que durmieron en silencio tantos años. Mi abuela le dijo dónde había escondido su bicicleta. En ese rayo de luna donde anoche vi al abuelo subir para verse con Miguel y con la abuela por el cielo” (Olivares 2002, 42). La invención de un cuento dentro de otro le permite a José propiciar el reencuentro de la familia. Aquí, como asevera Jiménez de Báez, “la vida se define, en última instancia, como la espera del reencuentro con el origen y la restauración del vínculo familiar” (1990, 80).

José se convierte en un niño creador-narrador de relatos sobre la muerte vista como esperanza, pues representa el final de la espera y el inicio de una vida espiritual. En esta obra el público se ve inmerso en un mundo fantasmal donde el único vivo es el niño narrador de historias.

Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna es una escenificación contra el olvido y la pérdida de identidad. Domingo viaja a su pasado a fin de recuperar y mantener viva la tradición oral de padres a hijos, a través de la recreación de escenarios y anécdotas del pasado. Parte del interés del dramaturgo se centra en la preservación y transmisión de la mitología indígena (no podemos vivir sin historias). Para él la sabiduría y los valores ancestrales bien podrían evitar la autodestrucción. Así que se dirige al público a través de un personaje niño y le sugiere que nunca deje morir las historias, porque éstas, al

³⁴ Para el dramaturgo, la invención de un final feliz o triste es algo muy común. “Es decir, nos encanta darles finales a nuestras historias. Porque muchas veces los reales no son tan bonitos. No quiero decir bueno o malos. Las historias deben tener finales buenos (en el sentido de efectividad, de estética, no moralista) que nos hagan recordarlos, que nos digan algo más. En ese momento nos volvemos narradores y podemos disponer de nuestras historias” (Olivares, 2008).

igual que los seres humanos, se van haciendo viejas hasta que todos se olvidan de ellas, y es entonces cuando se mueren, junto con los recuerdos.

Una breve reflexión merece la leyenda “La campana” por la significación que tiene en el drama. Este mito revela el origen del conflicto entre juchitecos y huabes. Cuentan los viejos zapotecas que San Vicente niño fabricó una campana y la soltó en los brazos verdes del mar. La campana estaba destinada a Juchitán, pero fueron los habitantes de San Mateo quienes la recogieron de la arena y la llevaron a su iglesia. Los juchitecos nombraron una delegación de diosas para que fueran a recuperarla. Las diosas elegidas caminaron en el aire sin hacer ruido, subieron a la torre y con las puntas de los dedos desataron la campana para llevársela. Pero su sonido despertó a los habitantes. Los dioses huabes congregaron a los hombres, quienes recuperaron la campana. Ésta fue colgada nuevamente en la torre de la iglesia. Desde entonces hay una lucha entre ambos pueblos (Henestrosa 1960, 47-49). Olivares Buendía rescata el conflicto social provocado por la posesión de la campana y lo presenta al mismo tiempo que Domingo está confesando públicamente su culpa. El sonido de la campana durante la representación de “Dios castiga a conejo” es la voz contra el olvido y contra la ambición. Simbólicamente, la campana se asocia con conceptos y principios cristianos. Su sonido es el llamado de Dios a los hombres, nos recuerda que es momento de oración, recogimiento y obediencia. La campana es mediadora entre el cielo y la tierra, y, al igual que las velas, ahuyenta a los malos espíritus.

En *El pozo de los mil demonios* también está presente la campana, ésta marca el paso del tiempo, el fin de la noche y de la pesadilla. Su sonido es la señal para que Jacinta salga del pozo y logre despertar, antes de que lleguen los mil demonios y se convierta en uno de

ellos. La campana funciona, en este caso, como un reloj del pueblo y, además, ofrece cauce a la angustia de la niña.

Maribel Carrasco y Ángel Iván Olivares Buendía recurren a diversas leyendas para explicar el fenómeno de la sequía. Los dramaturgos relacionan estos mitos con los conflictos principales de los dramas. Carrasco centra el argumento en la recuperación de un cántaro y en la destrucción del Demonio de la sequía; y Olivares Buendía representa la sequía como “castigo divino” cuya fuerza destructiva seca, junto con la ambición, la muerte y el dolor, la vida y el corazón del hombre. Los espacios desérticos y las atmósferas trágicas, sugeridos en las obras, de alguna manera, están ligados a la ambición de los personajes y a su existencia desoladora. Las atmósferas y tiempos de carácter solar son llevados por los dramaturgos a sus connotaciones de efecto más devastador: muerte de todo ser vivo.

Como podemos observar, hay un interés de los dramaturgos por conservar la mitología indígena. Rescatan leyendas y tratan de franquear barreras espacio-temporales y generacionales al llevarle al niño la magia de relatos ancestrales que dan claves de nuestra identidad, de la importancia de la literatura de tradición oral y de la necesidad de narrar que tiene el ser humano.

Finalmente, en el corpus analizado se mantienen en comunión pasado y presente, vida y muerte e infancia y vejez, a través de la narración oral de mitos indígenas. En cada drama el pasado permanece en los “recuerdos como advertencia, como fantasma, como misión, como saber” (Sloterdijk 2000, 54).

3.2. LO LÚDICO

El teatro y el juego tienen mucho en común. Algunas de las características del juego (acción libre, ficticia, desarrollada en un tiempo y espacio circunscritos) son similares a las de la representación, pues en ésta también hay ficción, máscara, escena delimitada y competición, entre otras.³⁵ Para recrear escénicamente un hecho imaginario tenemos que hacerlo desde el “como sí” del juego, pero con una técnica que nos lleve a realizarlo con verdad y talento, dice María de Socorro Merlín (2000, 17).

3.2.1. JUEGOS VERBALES

En el corpus analizado se hace presente la necesidad del niño de dialogar, principalmente, con el adulto; de ser escuchado, de exteriorizar ideas, temores y sentimientos relacionados con la muerte. En algunos casos, el lenguaje rompe las barreras generacionales entre viejos y niños y entre vivos y muertos, quienes hablan sobre el porqué de la muerte y acerca de las emociones que se experimentan tras las pérdidas. En muchas ocasiones la conversación se torna divertida, pues los creadores recurren a todo lo que produce gracia (situaciones absurdas, parodias, juego de palabras, rimas y onomatopeyas) como cuando Musi, en *El muerto todito*, llega al cementerio del pueblo y entrevista a un esqueleto:

MUSI: [...] ¿Cómo estás?

TAN TAN JULIÁN: ¡Bieeeeeeen! (Parece balido de oveja)

MUSI: ¿Qui qui qui quie quién eres tú?

TAN TAN JULIÁN: Deja de quiquiriquiar niño. ¿Acaso no acabas de llamarme por mi nombre? ¡Soy Tan Tan!

MUSI: Sí. Fui yo, Musi, el hijo del doctor.

TAN TAN JULIÁN: ¿Y para qué me quieres?

MUSI: Es que yo... (Se anima el niño) Yo quiero saber qué es la muerte, y me dijeron que sólo ustedes, los muertos, los especialistas en la muerte, me pueden explicar bien qué es (Zacarías 1999, 17).

³⁵ Habría que decir que el juego no es teatro porque es espontáneo y en él no hay exhibición ante un público.

O cuando Julián conversa con sus vecinos de tumba para informarles sobre su próximo cambio de domicilio: “Y una vez muerto me voy de este panteón de chusma. ¿Me oyó doña Carmelita? Se acabaron las noches bohemias, las serenatas de amor, se va, se va el poeta” (Zacarías 1999, 19).

En esta obra los esqueletos hablan de lo aburrido e incómodo que es estar muertos, así como de las cualidades y los giros que los caracterizaron en vida. Julián, un cadáver bohemio, seductor y con un gran sentido del humor, se dirige a los vivos para hablarles de la transformación del cuerpo tras la muerte y de promesas incumplidas que impiden entrar en el cielo.

Mari Zacarías recurre a acciones cómicas de niños y adultos para aligerar el encuentro del niño con la muerte, tales como el desmayo de Benito al ver el cadáver de Tan Tan Julián y su huida en “cuatro patas”, la conversación de un esqueleto con un borracho y la persecución del espectro por parte de su viuda, quien va a golpearlo por olvidadizo. Resulta divertido para el público ver cada una de estas acciones.

Por su parte, en *El pozo de los mil demonios*, personajes como el Chamuco, el Doctor Virus y el Profesor Alimaña, recurren a juegos de palabras, repeticiones, refranes y vocablos populares; lenguaje sugerente y llamativo para los niños. En la escenificación, los virus, personajes “maravillosos en su creación”, afirma Reyna Barrera López, “dejan a los niños verdaderamente ‘boquiabiertos’; a pesar de la escena tan corta, su acción es muy vigorosa.” (1992, 60).

Jacinta, por ejemplo, a través de juegos de palabras se burla del Chamuco y le demuestra su irreverencia diciéndole: “Chamuscadote”, “Chamuscado” y “Chamucote.” Carrasco hace una parodia de este personaje al representarlo como un diablillo del que

todos se aprovechan. Tal como lo confirma el personaje: “¿Por qué yo, siempre yo? Que ve a espantar a ese chiquillo... que ve a jalarle los pies al otro...que te va a llevar el Chamuco... Que va a venir el Chamuco si te portas mal, todo yo, todo yo y con lo que me pagan” (Carrasco 1994, 32). Se trata de un diablo que en lugar de producir miedo en el público infantil, provoca risa. Con esta figura se desmitifica y se humaniza al demonio.

En este drama, Maribel Carrasco recrea lo absurdo de los sueños, de la vida y de uno que otro acto cotidiano a través de las parodias de algunos personajes. Al igual que en *Alicia en el país de las maravillas* y en *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, en *El pozo de los mil demonios* la protagonista también tiene un encuentro con personajes de la nobleza, los Reyes del Olvido, quienes le recuerdan algunos de los “buenos modales”: no alzar la voz, respetar y obedecer a los mayores. Más tarde la confunden con juegos de palabras y problemas matemáticos: “Un camión transporta 300 naranjas a un mercado que está a 10 kilómetros de distancia, si en cada kilómetro tira 4 naranjas. ¿Cuántas naranjas están verdes y cuántas maduras?” “¿Cuál es la raíz cuadrada de un árbol torcido que nunca su rama endereza?” “¿Cuál es la tangente y cotangente de un círculo al cuadrado? Cuestionamientos que angustian a la niña, pues en ellos se conjuntan las matemáticas y la habilidad verbal. Para Reyna Barrera López, “las preguntas que la Reina del Olvido hace a Jacinta y los supuestos problemas de matemáticas son geniales y significativos por la acertada crítica a la manera de enseñar dicha ciencia en nuestras escuelas” (1992, 60).

En *¡Adiós, querido Cuco!*, por su parte, el Pajarraco 1, de carácter entusiasta, le da cierto toque humorístico a la obra, pues se trata de un narrador que no maneja bien el lenguaje, así que es corregido constantemente por su compañero, el Pajarraco erudito.

PAJARRACO 1: (Muy teatral) Niños y niñas, damas y caballeros: bienvenidos al tiatro.
PAJARRACO 2: Sí, sí, bienvenidos.

PAJARRACO 3: No se dice tiatro, sino teatro.
PAJARRACO 1. Eso dije.
PAJARRACO 3: (Al Pajarraco 1.) Hay que ensayar más, ¿eh?
PAJARRACO 2: Sí, sí, ensayar más, los actores a ensayar (Hiriart 2005, 9).

Aunque es poco frecuente este recurso en las obras analizadas, Hiriart muestra que si bien el teatro divierte, también tiene carácter didáctico.

Las rimas son otro recurso usado con frecuencia por los dramaturgos, tal como ocurre en *El pozo de los mil demonios*, durante la conversación entre las alimañas que Jacinta encuentra en el fondo del pozo al que cayó.

PROFESOR VIRUS: ¿Cuál es el diagnóstico, Doc?
ALIMAÑA DOC: ¡Ojos casi sin brillo!
ALIMAÑA COLEGA: ¡Rostro bellamente amarillo!
PROFESOR VIRUS: ¡Desmesurada liberación de hemoglobina!
ALIMAÑA DOC: ¡Pigmento precursor de bilirrubina! (Carraco 1994, 21).

Además, en los dramas hay marcadas características de nuestra cultura a través del lenguaje. Los modismos y regionalismos propios de contextos rurales permiten a los dramaturgos caracterizar personajes. En *El muerto todito*, en *El pozo de los mil demonios* y en *Lágrimas de agua dulce*, los refranes son puestos en boca de niños y ancianos para referir diversas situaciones, propiciar la reflexión o amenizar las obras, pero en el drama de Maribel Carrasco su recurrencia es más frecuente, sobre todo entre los personajes adultos. Algunos de los refranes que la autora rescata del habla popular son los siguientes:

- a) “Si no compra, no magulle,” para referir el accidente que sufre el Chamuco cuando Jacinta cierra la ventana y le machuca los dedos;
- b) “Ni tanto que queme al santo, ni tanto que no le alumbre,” para indicar prudencia;
- c) “Entre menos burros, más olotes,” para restar importancia al desaire que Jacinta les hace a dos ancianas que la invitan a jugar; y

- d) “El que siembra su maíz, que se coma su pinole,” para referir que la niña debe atenerse a las consecuencias de sus propios actos o que si hace méritos por lograr algo, tiene derecho a disfrutar su triunfo.

La recurrencia a diversos proverbios habla de su vigencia y del sentido con que se les emplea. Los refranes, escribe Carlos Montemayor en su *Diccionario del náhuatl en el español de México* (2007), quizá reflejan con gran claridad el ingenio del habla popular de México y la abundancia de matices que los nahuatlismos poseen.

El uso de diminutivos (cantarito, ratito, tibiecito, ayudadita, cervecita y solita) y de expresiones propias de contextos rurales (tons, ora, pos, nomás, órale, rete, dentrísimo, mi'jo, mi'jita, y re-seguro) cobran fuerza en los dramas, pues permiten caracterizar un tipo de lenguaje propio del mexicano y dan a la trama un toque coloquial y humorístico.

Como podemos observar, parte del valor literario de estas obras es el peculiar uso del lenguaje para recrear historias que hablan acerca de la muerte y de diversos conflictos que enfrentan los niños protagonistas.

Podemos concluir que:

- Lo lúdico, el lenguaje de la comedia (enredos, malentendidos, frases hechas, dobles sentidos, juegos de palabras), lo poético y el habla popular cobran gran importancia y funcionalidad en el corpus analizado, pues constituyen recursos para acercar a los niños a conflictos serios y trascendentales como la violencia, la orfandad, la vejez, la pérdida y la muerte.
- Las repeticiones y juegos de palabras, burlas, dobles sentidos, chistes y refranes y formas de expresión típicas de la tradición cultural mexicana, permiten al público un distanciamiento.

3.2.2. JUEGOS INFANTILES TRADICIONALES

En algunas ciudades chicas o en los conglomerados semi urbanos o campesinos, los juegos, las canciones y los cuentos infantiles no han cambiado mucho. “Los niños saben cuentos y rimas, tienen juegos comunes o juegan solos con naturaleza muerta o con pocos juguetes no muy sofisticados; sus sentidos están más abiertos a la percepción de la naturaleza” (Merlín 2000, 21). Gran parte de los juegos tradicionales infantiles aminoran el encuentro y el enfrentamiento del niño con diversos conflictos. En los espacios de ficción generados por los dramaturgos, lugares privativos de la oscuridad, del silencio, de los temores de la infancia y de la muerte, hay lugar para la vida y la aventura del juego. En el corpus que analizo se alude a diversos juegos tradicionales: escondidas, adivinanzas, lotería, cinturón escondido, brincar la cuerda, juego de la Oca y encantados. Los autores, con cada uno de ellos, transportan a los niños protagonistas a otras dimensiones.

En *El muerto todito*, “el elemento lúdico impera en la escenificación con la manipulación de objetos que cobran diversas formas, en los colores y en la alegría de la lírica infantil” (Altamirano 1998). Es un drama en donde se recrea el juego teatral (Musi se divierte con un cochecito imaginario al inicio de la obra) y algunos juegos “reales” con animales vivos. Como recordará el lector, Musi, al no encontrar en su casa una respuesta acerca de la muerte, decide investigar. En una de las calles del pueblo ve la muerte como un cruel juego, pues cazar lagartijas, aplastar escarabajos y triturar insectos son parte de la diversión cotidiana de algunos niños de provincia. La autora recrea la situación de un grupo de amigos que se reúne en la calle para hacer travesuras y divertirse, pero sobre todo para jugar y apostar sobre la muerte, tal como lo corroboran Benito y Guarura cuando Matarife tortura un reptil:

GUARURA: “¡Te apuesto lo que quieras a que sí la mata!”
 BENITO: “Pues yo te apuesto mi astrolabio giratorio a que no la mata.”
 MUSI: ¿Qué pasa, eh?
 GUARURA: Matarife cazó una lagartija. ¡Hubieras visto... fue divertidísimo! ¡Qué corretiza! Ahora la trae amarrada de la cola con sus agujetas. Le suelta tantito la rienda, la tonta se cree en libertad, él le da un jalón y la atrapa de nuevo. Míralo, ahí viene.
 MUSI: Matarife, ¿puedo contarte algo?
 MATARIFE: Luego, luego, ahora estoy muy ocupado con mi juguete vivo. ¡Éste me va a durar más que los cochecitos que me cambiaste la última vez por los escarabajos!
 GUARURA: ¡Pues cómo querías que te duraran esas mugres de plástico si las traías entre puros cohetes! (Carrasco 1994, 11).

En este drama la muerte es recreada casi como un juego, pues los animales mueren y no mueren. Musi y Benito, después de ver la crueldad con que Matarife trata a la lagartija, le entregan unas agujetas y un astrolabio a cambio del “cadáver.” Musi piensa que el reptil está muerto, así que le desata la cuerda que tenía atada a la cola. En cuanto la lagartija se ve libre sale huyendo, pues no está “muerta todita.” Estas acciones en vez de aclarar las dudas del niño, lo inquietan más, ya que sólo presencia la muerte fingida de los animales.

Por su parte, *El pozo de los mil demonios* está poblado de juegos de la infancia. Afirma Maribel Carrasco: “Después de *Mare Tenebroso* me dije ‘quiero jugar, sacar del ‘baúl de los recuerdos’ a todos los personajes de mi infancia y darles vida a través del teatro” (Vélez 1992, 20). Aunque toda la trama gira alrededor del juego de la Oca, la autora también recrea otros. Al inicio de la obra alude al juego del cinturón escondido. El Chamuco va a la habitación de la protagonista para apoderarse del cántaro que andaba buscando.³⁶ Ella lo reta a que lo busque. Finalmente, el diablillo encuentra el cántaro de barro, sale por la ventana y se lo lleva al Demonio de la Sequía que estaba esperando por él.

³⁶ Como recordará el lector, el Demonio de la Sequía necesita apoderarse del agua del cántaro de la niña porque ésta le dará poder absoluto sobre la tierra. En el capítulo I hablé acerca de la travesía que emprende Jacinta por el Mictlán azteca. La niña baja a la morada de los mil demonios en búsqueda del cántaro y del agua que harán que termine su pesadilla y, junto con ella, la sequía.

Esta obra comparte la fantasía seductora y sorpresiva de Alicia. En *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, de Lewis Carroll, y en el drama de Maribel Carrasco la travesía onírica de las protagonistas está sugerida a través de juegos de mesa. Mientras que Carroll inicia la odisea en el jardín y va siguiendo los movimientos de una partida de ajedrez, Carrasco marca la ruta a través de algunas casillas del juego de la Oca.³⁷ Ambas niñas se encuentran –en contextos completamente diferentes y distantes– con personajes adultos, emblemáticos y populares de la literatura de cada país. En el mundo retratado por Carroll hay una permanente conciliación de los opuestos, una mezcla de elementos lógicos y de material onírico. La dramaturga retoma parte del universo paródico de Alicia y lo muestra desde su particular visión.

En la cuarta escena titulada “El juego de la Oca”, el Jorobadito (duende del juego) con su “deliciosos humor negro” obliga a Jacinta a lanzar los dados para que pueda continuar con la búsqueda del cántaro que la libere de la enfermedad. Este personaje aclara las condiciones para la evolución de la trama:

JOROBADITO: ¡No te pases de lista, niña, aún no es tu turno!

JACINTA: Mi turno, ¿de qué?

JOROBADITO: De tirar el dado.

JACINTA: No quiero jugar...

JOROBADITO: ¡Tirar el dado no es ningún juego!

JACINTA: ¿Para qué tiramos el dado?

JOROBADITO: ¡Para seguir adelante! ¡Usa la lógica normal! Si vas adelante, encontrarás lo que buscas! ¡El progreso, niña, el progreso! (Carrasco 1994, 16).

Es así como Jacinta es obligada a participar en el juego. La niña debe actuar certeramente para poder librarse de los peligros que enfrentará al entrar en el pozo y al recorrer el mundo de los muertos. La ruta del viaje no está “trazada a priori sino que va haciéndose de acuerdo

³⁷ El juego de la Oca, esotéricamente, es considerado como un laberinto.

con los supuestos juegos de azar” (Salcedo 2002, 74). El Jorobadito le habla a Jacinta sobre el tramo difícil del juego: el laberinto, la cárcel, la muerte y el pozo. ¿Qué significa para Jacinta jugar a la Oca? Perderse si cae en el puente del olvido y morir si no logra salir del pozo. También estas casillas pueden representar diversos temores infantiles (encierro, soledad, castigo, silencio y oscuridad). Jacinta sólo cae en el pozo y en el laberinto, pero de ambos sale ilesa gracias a la Mujer Pájaro, quien no le ayuda a volar, pero sí le reproporciona el objeto mágico (el cabello de lluvia) con el que vencerá al Demonio. La odisea de la niña por cada una de las casillas del juego refiere una metáfora del viaje al mundo interior.

Carrasco toma el juego de la Oca como motivo central de la obra en analogía con la vida. “En ambos hay que recorrer un camino que nos llevará a una meta; sin embargo, éste contiene trampas y castigos, como es el caso del pozo, y al igual que el juego, la vida tiene gran similitud, hay que salir y continuar” (Vélez 1992, 20).

Así como existen rondas infantiles en las que se habla de la muerte como resultado de enfermedades infectocontagiosas, también hay juegos que refieren padecimientos, síntomas y duración: brincar la cuerda y saltar la tablita son un paralelo para evitar el contagio y no morir. En esta obra, en la quinta escena, Jacinta se encuentra con alimañas, seres amorfos y amiboides. La autora invierte los papeles, pues los virus consideran a la niña como un microbio portador de la terrible enfermedad infecciosa denominada: Aguatitis aguda. Cuando Jacinta se defiende de los bichos escupiendo, las alimañas salen despavoridas. La niña logra vencerlos, evita el contagio. Así que pasa a la siguiente casilla en donde encuentra dos viejecitas, Chonita y Panchita, que están brincando la cuerda (vejez y muerte

como un regreso a la infancia, al juego y a la alegría) y que la obligan a jugar, pues sólo así podrá llegar hasta la morada del Demonio de la Sequía.

Por su parte, en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna* la representación teatral hecha por los personajes constituye un tipo de juego. Abuelo y nieto son creadores del texto dramático y de la escenificación. Tal como afirma el niño protagonista en uno de sus parlamentos: “Cuando nos volvemos viejos, regresamos a ser niños, jugamos, cantamos, aunque los cuerpos estén cansados y no podemos bailar, cantar, y hacer tantas cosas que los adultos no quieren, a lo mejor por pena o porque no son capaces” (Olivares 2002, 42).

En cuanto a *¡Adiós, querido Cuco!*, según la dramaturga Estela Leñero Franco, es una historia clara y directa donde se utilizan los juegos infantiles para transmitir ideas. Los actores se cambian a vistas, como el juego del disfraz, como ese decir “vamos a jugar a que yo soy el perro, yo la gallina, yo el pollito, yo el pájaro y yo la niña;” ese hacer teatro de una manera tan espontánea como lo hacen los niños” (2006, 84).

Por otro lado, en *Lágrimas de agua dulce*, Jaime Chabaud recrea el juego de los encantados. Los niños personajes se divierten en el parque sin saber que ese juego se convertirá en realidad, pues Sofía, la protagonista, es “encantada” (inmovilidad, silencio y muerte) por los adultos. Sus amigos no logran “desencantarla” (rescatarla), así que se convierte en una estatua.³⁸

³⁸ Como recordará el lector, el juego de los “encantados” consistía en que un niño tenía el poder de encantar a todo el que tocaba, éste se quedaba parado hasta que otro jugador lo volvía a tocar y lo desencantaba. El “encantador”, por llamarlo de alguna forma, tenía que atender dos situaciones: seguir encantando a los demás y cuidar de que no le desencantaran a nadie, metáfora de la realidad con la que Jaime Chabaud describe la explotación infantil. El juego terminaba cuando todos los jugadores estaban encantados.

En conclusión, como se puede ver, en el corpus analizado diversos juegos tradicionales son recreados en escena para aligerar la tensión, producir humor o suspender momentáneamente el peso de situaciones difíciles (pérdidas de seres queridos, explotación infantil, exilios, miedos, sentimientos de culpa y de orfandad). Para los niños estos conflictos (dentro de ciertos límites) forman parte de su mundo, y el teatro hace que gran parte de ellos entren en un espacio de juego, en un lugar fantástico, donde nadie sale realmente dañado, pues todo le ocurre a los otros, a los personajes (identificación y distanciamiento).

Son diversos los juegos tradicionales para niños que tocan simbólicamente la condición humana y que permiten resolver conflictos. El juego es una capacidad humana que forma parte de los procesos de desarrollo del niño, pues le permite distanciarse de la realidad a través de la representación ficticia de motivaciones y necesidades. Como asevera Socorro Merlín, “crecemos y maduramos con el juego y con él aprehendemos la vida” (2000, 57).

El juego en el teatro para niños es un proceso simbolizador que permite representar metafóricamente la realidad, consciente e inconsciente, a fin de comprenderla y darle sentido (Converso 2001, 15). El teatro acoge al juego como acto colectivo, lo reelabora a fin de permitir al niño “ensayar” los roles que desempeñará en la vida adulta y las situaciones a las que deberá enfrentarse. De alguna manera, el juego le sirve al niño para ensayar su socialización, pues le permite vincularse con la realidad, con lo cotidiano; le ayuda a enfrentar situaciones y adaptarse al mundo. En el juego de los niños acontece lo mismo que en el teatro: el dolor y el miedo pueden somatizarse a través del acomodo de las fuerzas en pugna.

3.2.3. LÍRICA POPULAR

Los niños son los más fieles conservadores del folklore, puntualiza Vicente Mendoza en *Lírica infantil de México* (2003). Los dramaturgos rescatan del olvido parte del saber popular y el “contagio gozoso de canciones y juegos que se halla facilitado por la natural tendencia de los niños a la imitación” (8), al incluir en sus obras fragmentos de la lírica infantil. Aunque generalmente se alude en conjunto a las coplas y al juego, por su relación íntima y, en muchos casos, inseparable,³⁹ en esta ocasión los analizo por separado.

La historiadora Elsa Malvido, en “La muerte en la lírica infantil colonial mexicana,” asegura que después de la conquista de México, la muerte como hecho constante, masivo, cotidiano y permanente, se reflejó en las coplas populares (2006, 26).⁴⁰ Aunque el abordaje de la muerte en la lírica infantil es extensivo a todas las culturas, Malvido afirma que, durante la época virreinal, por medio de la música penetraron en los niños los temores y las alegrías. “A través de estas canciones, juegos y danzas se integró a los nativos en los procesos ideológicos y a sus rituales; por lo tanto, en cada una de sus sílabas encontramos

³⁹ Transcribo la canción “Milano” y la descripción del juego. Vamos a la huerta/ de toro-toronjil, / a ver a Milano/ comiendo perejil. / Milano no está aquí, / está en su vergel, / abriendo la rosa/ y cerrando el clavel. / Mariquita la de tras / que vaya a ver / si vive o muere / si no para correr. “Tras de sortearse los pequeños para saber quién va a hacer de Milano, el que resulte se retira a un lugar apartado y finge dormir. Los demás niños, puestos en hilera y cogidos por la cintura, van desfilando y cantando las dos estrofas primeras; al concluir la segunda se detienen y entonan la tercera a fin de dar lugar a que el último de la fila se acerque a donde está Milano y le toque la frente. La que dirige el juego, que funge de madre, pregunta: -¿El Milano está muerto o está sano? La niña que fue a ver a Milano contesta, sucesivamente: -Está indispueto; -Tiene catarro; -Tiene calentura; -Tiene fiebre; -Tiene tifo; -Se está sacramentando; -Está haciendo testamento; -Está agonizando; -Milano está muerto. A cada respuesta regresa la niña a su lugar y vuelven a entonar las dos estrofas primeras en las circunstancias señaladas. Al decir “está muerto” todos se dispersan y aquel a quien Milano alcanza pasa a ocupar su lugar” (Mendoza 2003, 129-130).

⁴⁰ De las 193 canciones infantiles que la investigadora analizó, afirma que en más de la mitad se hace referencia a la muerte, se le menciona, nombra o es el título de las mismas. Desde el siglo XVI, escribe: “las órdenes religiosas y más tarde el clero secular fueron los encargados de la evangelización, quienes retomaron los modelos medievales de educar a través de la onomatopeya, la vista y la memoria, apoyándose en la música, la danza y las representaciones teatrales, aunque las imágenes decían mucho para los cultos y poco menos para los ignorantes” (Malvido 2006, p. 26).

una alabanza a Dios, una jaculatoria o la invocación a un santo o virgen, las celebraciones más importantes, el temor al infierno, al demonio y a la mala muerte” (2006, 26).

Si bien puede ser cierto que el propósito de las rondas infantiles haya sido crear conciencia sobre la cercanía de la muerte y sus consecuencias, en los textos que analizo éstas desempeñan otras funciones. Las coplas permiten a los niños expresar diversos sentimientos. La incorporación de melodías y adaptaciones de coplas que mencionan la muerte introducen historias y dan origen a situaciones simpáticas. La lírica popular, tal como asevera Hugo Salcedo, resulta uno de los “mejores materiales para lograr un teatro divertido y formativo cuyo humor logra agilizar las situaciones conflictivas” (2002, 159). Los ritmos y rimas populares son una especie de puentes que unen las diversas escenas, informan sobre las aventuras o desventuras de los personajes e interiorizan su carácter o estado de ánimo.

En *El muerto todito*, la resignificación de canciones populares y la presencia de juguetes alusivos a la muerte permiten a los protagonistas establecer una relación “positiva” con ella: infantes y adultos, vivos y muertos bailan y reactualizan melodías de la lírica tradicional para aludir y celebrar la muerte cantando. Al inicio de la obra cuatro angelitos entonan el “Romance de la muerte amante” en el que se habla de los grandes temas literarios: sueño, amor y muerte, aunque cobran singular importancia los dos últimos. La muerte personificada llega a los brazos del amante durante el sueño: “Vi entrar una señora muy blanca, / más que la nieve fría. / ¿Dónde has estado mi amor? / ¿Cómo has estado mi vida? –interroga el soñador. “Las puertas están cerradas, / ventanas y celosías. / No soy el

amor amable, / soy la Muerte y Dios me envía.⁴¹ A través de versos como éstos, el mexicano describe la muerte, le canta, dialoga con ella, habla de su llegada inesperada, del temor que le tiene y le suplica que lo deje vivir más tiempo. La implacable muerte le concede sólo unos instantes, pues el destino del hombre es morir.

En este drama los personajes de Matarife y Guarura, por su parte, celebran el “accidente” de un reptil entonando y bailando el “Rap de la lagartija”, canción adaptada de “La cucaracha”, en donde se describe el ritual de enterramiento: Ya murió la lagartija, / ya la llevan a enterrar / entre cuatro zopilotes / y un ratón de sacristán (Zacarías 1999, 29).

En la lírica infantil se describen los efectos de la muerte, como en “Naranja dulce”, también conocida como “La muerte de la amada”, aunque en la obra de Mari Zacarías la canción no tiene un sentido tétrico, sino más bien es utilizada como un recurso lúdico. En ella son los muertos quienes les cantan a los vivos para burlarse de sus temores y de la fragilidad humana: “Naranja dulce / limón silvestre, / dile a Benito/ que se despierte. / Beni Benito / ya se durmió / vino al panteón / y se desmayó” (Zacarías 1999, 22). Otra canción popular que retoma la dramaturga es “La sombra negra”, para describir la historia de amor de Joaquina y Julián: “Si tú supieras, mi amor, / lo que yo siento por ti; / si tú supieras, mi amor, / mi corazón es feliz” (Zacarías 1999, 30). En el montaje, el sonido de la marimba crea, tanto atmósferas divertidas como tenebrosas, y enmarca el encuentro de los amantes con la muerte.

El drama concluye con el canto de los mismos ángeles, quienes entonan la siguiente estrofa: “Ya te vide calavera / con un diente y una muela, / saltando como una pulga / que tiene barriga llena “(Zacarías 1999, 31). En palabras de Malvido, en la ronda se

⁴¹ Son muchos los autores que han asociado el amor con la muerte. Para algunos amar es una forma de morir. Precisamente *El muerto todito* termina con una bonita historia de amor: el reencuentro de los amantes.

correlaciona la pulga con la muerte- peste. Esta canción, además, recuerda las famosas calaveras en verso que encuentran en la muerte real un motivo de humor y de espíritu popular. También puede verse como la personificación festiva de la muerte glotona, y, por lo tanto, de la alegría de los niños que disfrutaban de los dulces de las ofrendas una vez que han concluido los días de culto a los muertos.

En *El pozo de los mil demonios*, por su parte, también está presente la lírica infantil. La música anima y subraya las escenas de terror. Cuando Jacinta ingresa en el ataúd que lleva un grupo de espíritus para formar parte del ritual del entierro, Tío Bernabé empieza a cantar “Mambrú”, canción con la que anuncia la desagradable aventura que emprende la niña en el mundo de los muertos, aunque a la protagonista no le sucede lo mismo que a Mambrú, pues ella sale airoso de la lucha contra la muerte. Carrasco sólo incluye un fragmento de la ronda infantil, pero, consciente o inconscientemente, el público recuerda que los versos dolorosos describen la muerte de un ser querido en el frente de batalla, el funeral y el duelo de los familiares: “Que Mambrú ya se ha muerto [...] lo llevan a enterrar [...] en caja de terciopelo [...] y tapa de cristal [...]”

En los dramas analizados, algunas de las canciones se mantienen íntegras y sin modificación; otras adquieren rasgos característicos mexicanos, del lugar y de la época. Los protagonistas hacen interpretaciones improvisadas de rondas tradicionales, de acuerdo con el ingenio y la espontaneidad infantil.

Las rondas infantiles y la lírica (preponderancia del verso hexasílabo y de una fórmula rítmica indudablemente heredada de España) son otra forma de juego en el que los niños experimentan diversidad de situaciones: enfermedades, castigos, exilios, derrotas y muertes. Son numerosas las canciones para niños que nombran la muerte y que, en

muchos casos, al igual que las calaveras en verso, son una manera de eludir el temor al “más allá”. Basta mencionar algunas como “Cuchito” donde se recrea un asesinato: Cuchito, Cuchito, / mató a su mujer / con un cuchillito/ del tamaño de él. / Le sacó las tripas/ y las fue a vender: / “¡Mercarán tripitas / de mala mujer!”; en “El chombito” se alude a la muerte por enfermedad: La chombita se murió,/ se murió de sarampión,/ y el chombito le lloraba/ debajo del pabellón./ Brinca, chombito,/ y sigue brincando,/ que tus brinquito/ me van gustando; “La calavera” refiere el lugar donde deben estar los muertos: - Calavera, vete al monte./ -No, señora, porque espanto./ Pues ¿a dónde quieres irte?/ -Yo, señora, al camposanto; en “La Media Muerte” se hace una descripción de ella y se habla de la irreverencia de los niños hacia la muerte: “Estaba la Media Muerte/ sentada en un carrizal/ comiendo tortilla dura/ para poder engordar./ Estaba la Media Muerte/ sentada en un taburete,/ los muchachos de traviesos,/ le tumbaron el bonete./ La orfandad es recreada en “La huerfanita”: Pobrecita huerfanita,/ sin su padre y sin su madre,/ la echaremos a la calle/ a llorar su desventura,/ desventura, desventura,/ carretón de la basura.

Para Hugo Salcedo,

Las canciones, sean composiciones originales o adaptaciones de melodías de antaño reconocibles, de métrica homogénea o de ritmo variable, son materia prima que invita a la eficaz recepción del espectáculo y puentes que sirven para los dinámicos cambios de escena y para permitir también la fluidez en las entradas y salidas de los personajes. A pesar de que pueden ser, sin embargo, simples detonadores para la exposición de habilidades histriónica y capacidades estéticas” (2002, 119).

En conclusión, los dramaturgos hablan de la muerte abstracta y de la muerte concreta de amigos, familiares y seres queridos, así como de las repercusiones que tienen en la vida del niño. El uso de diversos recursos les permite, primero, representar la muerte y, segundo, “amenizar” o “aligerar” el encuentro del público con ella. La lírica popular presente en el

corpus analizado aporta una visión sobre la muerte y permite al público comulgar en una colectividad. La recurrencia en escena de fuentes culturales (cuentos, refranes, juegos y lírica) y su resignificación al relacionarlas con las situaciones presentes las convierte en mediaciones para integrar al niño en su medio sociocultural y reforzar diversos valores éticos y estéticos de nuestra identidad.

No sólo el sueño y la imaginación permiten el encuentro con la muerte y su “comprensión.” También la posibilidad de testimoniarla a través del aspecto lúdico, de la tradición oral, de lo fantástico, de la plástica, del lenguaje poético y el de la comedia, entre otros, propician que el espectador sea capaz de ver, imaginar, enfrentar, sentir y comprender los posibles efectos de la muerte. En este sentido, el teatro, al igual que el juego, le permite al niño construir, en comunión con otros, su relación con el mundo.

3.3. RECURSOS ESCÉNICOS

3.3.1. PLÁSTICA

El teatro es el arte de las artes. Su carácter interdisciplinario y espectacular, y la apuesta por el poder de la imagen plástica permiten a los creadores llevar al público historias donde convergen diversos mundos imaginarios. Para María del Socorro Merlín, el espacio escénico es el lugar de la representación, el área del juego escénico “donde ocurre el momento extraordinario del arte, en el que se despliegan sonidos, formas y colores como signos” (2000, 41). Me parece conveniente dedicar este apartado a la plástica, porque desempeña un papel clave en el corpus analizado.

El escritor Juan García Ponce, en *De viejos y nuevos amores* (1998), afirma que la pintura funciona como un espejo de la realidad pues en ella tienen lugar “los desvaríos de la imaginación, la objetividad de la observación, el vértigo de la geometría, el camino sin

meta en el que se muestran las figuras del sueño, la presencia del pasado, las inesperadas influencias de otras civilizaciones y de una misma cultura universal” (1998, 39-40).

Las historias de los dramas analizados ocurren en diversos espacios donde muertos, sombras, miedos y seres mitológicos tienen sustancial dimensión. ¿Cómo están representados esos escenarios? La plástica, la iluminación y la música, entre otros elementos, contribuyen a la recreación de atmósferas oníricas y a la tensión dramática, además proporcionan al público la posibilidad de viajar. En este sentido, el teatro para niños no sólo cumple una función didáctica y de divertimento, también involucra al público infantil en el mundo del arte. Tal como asevera Hugo Salcedo, los autores dibujan sobre lienzo los mundos que viven en el inconsciente del niño, espacios plagados de magia y misterio.

Los mundos de José Guadalupe Posada, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano y Francisco Toledo tienen lugar en el corpus analizado. Mari Zacarías, Maribel Carrasco y Berta Hiriart, principalmente, aprovechan el poder de las artes visuales para materializar en escena los sentimientos y las problemáticas de sus personajes.

Aunque en *El muerto todito* no se alude directamente a la utilización de la plástica, en la escenificación la presencia de ángeles barrocos, de alguna manera, sugiere cierto tipo de pintura. En esta obra, además, la muerte está como elemento plástico a través de la caracterización de Julián, un esqueleto parrandero que baila en los fandangos. Tal como escribe Hugo Salcedo, esta obra pareciera inspirarse en los grabados clásicos de Posada, quien “ilustra a la muerte en forma de esqueleto que desempeña ciertos oficios, que pelea a golpes, se embriaga, baila y hasta se enamora” (Salcedo 2002, 75).

En *El pozo de los mil demonios*, por su parte, las emociones y deseos de Jacinta están enmarcados en espacios oníricos, entre recuerdos, objetos, seres mitológicos, espíritus y demonios grotescos que sufren transformaciones. En esta obra, la plástica marca el paso de los espacios cotidianos a los oníricos: “La niña entra a los caminos subterráneos de la montaña, en donde aparecen varias imágenes plásticas –Tamayos-, que le van indicando el camino” (Carrasco 1994, 43). La plástica que escogimos para la obra, afirma Luis Martín Solís,

Es una conjunción del arte popular y el arte contemporáneo. Así que vamos desde el retablo popular a la pintura de Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo o de ilustradores de libros infantiles como Robert Ingpen. Y realizamos un pequeño homenaje a Tamayo, se trata de un teatro mecánico con juguetes gigantes cuyos personajes son “El hombre radiante de felicidad”, “Los perros”, la “Mujer embarazada” y otros personajes fugados de los lienzos de este hombre admirable (1992, 38).

Los personajes de los lienzos de Tamayo adquieren movimiento y cuerpo en el escenario. Quizá Maribel Carrasco retoma algunas pinturas del artista para vincular el mito y la muerte con la realidad de una niña de provincia, pues como escribió García Ponce con respecto a la obra del muralista, en ella “se encuentra un pasado remoto cuyas huellas permanecen vivas y un presente abierto a un futuro incierto” (García 1998, 39).

En cuanto a la pintura de Lozano, ésta permite caracterizar los rostros agrietados de los sedientos, eternos danzantes que purgan castigos en el mundo subterráneo, así como su transformación en seres funestos.

En *¡Adiós, querido Cuco!*, pintar le permite a Pola sublimar su dolor. Berta Hiriart describe en una didascalia cómo la protagonista externa ideas y sentimientos a través de trazos, líneas y colores que contribuyen a la creación de una atmósfera de paz, espiritualidad y alegría. Olga Harmony afirma que la niña va superando su pena “al pintar -

artilugio de la abuela-⁴² cuadros de Cuco, hasta que logra asimilar, al volver al perro un recuerdo muy grato, el hecho de la muerte y el renuevo de la vida que se da al final” (2005, 9a).

La protagonista plasma en óleos su idea de muerte: transformación de Cuco en ángel y su tránsito a un espacio celestial. La dramaturga sugiere la pintura naif porque corresponde a la percepción de un niño. Pola representa en sus dibujos un mundo sereno, pacífico, mágico, contrapuesto a una realidad que generalmente no lo es. En este sentido, la pintura funciona como un vehículo que le permite a la niña proyectar estados afectivos: sentimientos, deseos, temores, etcétera.

Finalmente, el teatro introduce al niño en un mundo maravilloso construido artísticamente a partir de una serie de acciones. Para María del Socorro Merlín, “una obra de teatro debe ser una obra de arte que por su calidad proporcione placer esencialmente, así como estímulos para el desarrollo de las capacidades estéticas del niño, de su percepción, colaborando de esta manera en sus procesos de desarrollo psicobiológico y social” (2000, 10). En este sentido, el teatro, a la par que divierte al público infantil, le abre las puertas de la sensibilidad artística, de la reflexión y de la capacidad de emocionarse a través de la conjunción de las Bellas Artes en el espacio escénico.

3.3.2. NARRADOR

La efectividad del teatro depende de que pueda “transferir sensaciones vivas al espectador, provocar la *catarsis*, propiciar una *anagnórisis*, alternando las dinámicas de identificación/distanciamiento” (Leñero 2003, 257). La presencia de narradores y títeres,

⁴² La abuela de Pola también encontró consuelo en la pintura cuando su madre murió.

así como la caracterización de personajes a la vista del público, son otros de los recursos usados por los dramaturgos para permitir la “comprensión” de la muerte y sus efectos.

En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, José recuerda y comparte con el público la historia de su abuelo y las leyendas zapotecas que éste le contó. La narración en esta obra adquiere un valor muy significativo porque gracias a ella se recupera y se transmite la sabiduría popular, no sólo de abuelos a nietos, sino de un niño a otros (público).

Por su parte, en la escenificación de *¡Adiós, querido Cuco!*, la directora recurrió a la técnica del teatro dentro del teatro, trabajó con una escenografía sencilla y mágica donde los actores se transforman a la vista en pajarracos. La presencia de narradores y la caracterización de los personajes en escena son recursos que permiten establecer comunicación con el público, propiciar el distanciamiento y aligerar la tensión. Los tres pajarracos tienen un oficio: contar historias, su papel en la escenificación es un tanto juglaresco, pues son testigos y narradores de lo que le sucede a una niña de siete años. Estos personajes permiten a Hiriart conjuntar alternativamente en escena el presente del teatro y la narración de un suceso que está sucediendo en ese momento, no tanto que ocurrió en el pasado. Olga Harmony puntualiza que mientras que Berta Hiriart se vale del expediente de los pajarracos que empiezan la historia y de un narrador, que en principio fue Cuco, que va apoyando la acción, la directora Perla Szuchmacher, “utiliza los recursos que el texto le ofrece y les da mayores dimensiones, como es el hecho de que el Cuco-narrador tenga pequeñas acciones como la “sombra” del teatro oriental,⁴³ pero hechas con tanta

⁴³ Román López Tamez afirma que “usar sombras es la muestra más elemental de expresión en el teatro [...] En el viejo teatro de sombras se da la realidad humana en silueta, reducida a contorno para su más fácil entendimiento. También sirve para denunciar la otra cara, los motivos ocultos de nuestros hechos. En todo

gracia que dan un aspecto casi mágico y logran que se pierda toda posibilidad de morbo” (2005, 9a).

En la escenificación de *Lágrimas de agua dulce*, la abuela, un vendedora de tapices, relata la historia de su nieta por medio de títeres de guante. Al contar la historia de Sofía se convierte en un testigo que narra, que denuncia y que invita a la reflexión. El tapiz constituye la evidencia, la memoria de las cosas que no deben olvidarse para que no vuelvan a suceder. La anciana es mediadora entre el pasado y el presente. Algo similar ocurre en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, donde Ángel Iván Olivares Buendía toca el “tema de cuándo muchas veces decidimos silenciarnos en la vida, sobre lo que pasaría si en algún momento olvidáramos todas nuestras historias” (2008).

Los narradores, además de establecer las coordenadas de lugar y de tiempo, funcionan en el teatro para niños como una figura “tutelar” que protege al público infantil que va al teatro a divertirse, a soñar. Su presencia aligera los momentos de tensión y genera, entre otras cosas, ficción teatral, ya que involucra al público en la fantasía recreada en escena. Los narradores marcan la línea que mantiene separados dos mundos: el de la realidad y el de la ficción. Con respecto a la narración en el teatro para niños, Socorro Merlín afirma que aunque la característica distintiva de éste es la acción, el relato de hechos está presente en las escenificaciones, porque “en un texto teatral se cuentan cosas, lo que sucede es que la narración se vuelve activa, en tercera dimensión para maravillar al espectador, para sorprenderlo y cautivarlo” (2000, 13). Además, es significativa la presencia de narradores en escena porque hace referencia a un teatro que recupera el poder de la palabra hablada, la tradición de los cuentacuentos.

caso es útil al niño para conocerse porque objetiva su propia naturaleza y es camino de penetración en el complejo mundo de los adultos” (1990, 239-241).

3.3.3. TÍTERES

El escritor Román López Tamez afirma que el mundo pequeño de los títeres (de guante o marionetas con hilos) es propio de la niñez, con “ellos se ofrece toda la sorpresa y sugestión que se pueda conseguir con cualquier forma de teatro. Si están cerca de la infancia es porque los títeres son en primer lugar juguetes” (1990, 245).

El pozo de los mil demonios utiliza tres planos narrativos: títeres, máscaras y actores, lo que crea una sensación muy especial. Las posibilidades que genera conjuntar muñecos, máscaras y actores son múltiples, puntualiza Luis Martín Solís, ya que lo que no puede lograr el actor lo puede realizar un títere, un actor enmascarado, un gesto o una mirada. Para la escritura de esta obra, afirma el director teatral, “se consideró que era importante lograr un equilibrio entre las escenas que narran los hechos a partir de acciones o imágenes con escenas en las que el diálogo era lo primordial. Con ello se pretende forzar al público infantil a escuchar, capacidad que ha sido menguada por los vertiginosos lenguajes televisivos” (Solís 1992).

A fin de que la escenificación resultara atractiva e interesante para el público, Solís empleó diversos elementos. “En el caso de los niños recurrimos a la acción, la imagen, los muñecos, la escatología, la transgresión, lo salvaje; con los adultos la nostalgia, lo auditivo, las atmósferas y la precisión; sobre todo se trataba de despertar al niño inhibido y permitirle su expresión en la butaca” (Solís 1992, 38).

En la escenificación participan diez muñecos, todos originales e interesantes, escribe Ana Rita Tejeda Magos; sin embargo, es el Demonio de la Sequía (títeres de varillas de cuatro metros de altura, hecho con papel maché y látex) el que más atrae la atención del

público, quien olvida por “momentos que se trata de un muñeco al que le dan vida tres manipuladores” (1992, 2).

En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, el uso de títeres aligera la tragedia de la muerte del hijo de Domingo, pues éstos son un vehículo que posibilita la catarsis, un recurso que le permite al niño transformar su propia realidad. Gracias a los “muñecos” los niños aprenden valores, ya que en ellos se concreta la abstracción y se materializa el pensamiento.

Por su parte, en *¡Adiós, querido Cuco!*, el único personaje representado por medio de títeres es Plumbago, el cachorro que Titina le obsequia a Pola después de que se recupera de la muerte de Cuco.

En la escenificación de *Lágrimas de agua dulce* (drama escrito para ser escenificado por 10 u 11 actores), la cantidad de personajes y lugares de acción se resuelven por la directora con títeres de guante y con un enorme tapiz –como los que se elaboran en Colombia y Perú- que ambienta el relato con elementos y colores muy activo. Estos recursos y la belleza del personaje de la abuela dan a la obra gran calidez (Harmony 2008, 4a).

La presencia de títeres en escena acentúa el tratamiento lúdico de asuntos difíciles y dolorosos, permite el distanciamiento y la creación de atmósferas. La idea de utilizar muñecos, que conectan con el inconsciente lúdico del espectador, es subvertir, incomodar, inquietar y enternecer al público, a través de la recreación diversas problemáticas.

3.3.4. CARACTERIZACIÓN

En *El muerto todito* uno de los recursos que utiliza Mari Zacarías es la caracterización y transformación de los personajes en el espacio de ficción: los ángeles que estaban en el

espacio celestial caen a la tierra “y se encuentran en un lugar donde hay ropa colgada; se sorprenden. Los objetos los empiezan a llamar, cada uno es atraído por algo y al relacionarse con el vestuario se visten y se van convirtiendo en los personajes” (1999, 7). En la realización escénica uno de los elementos que más gusta al público es la transformación de personajes y objetos frente a ellos: El cuerpo, la postura y la voz de los actores son otros; con la ayuda de la imaginación aparecen objetos donde físicamente no existen y una sola cosa se convierte en varias más.

También Maribel Carrasco, en *El pozo de los mil demonios*, incluye la caracterización de dos personajes en escena: la nana y el Chamuco. La transformación de la nana en Mujer Pájaro ocurre al mismo tiempo que el espacio se inunda de niebla. “De la penumbra, entra lentamente un ser que le entrega un atuendo, al colocárselo en la espalda, la nana comienza a transformarse en una Mujer Pájaro” (1994,13). La anciana se convierte en la Oca, ave migratoria que anda por tierra, agua y aire, y que posee los aspectos femeninos de la divinidad. Un proceso inverso se da en el caso del Chamuco, quien se quita una máscara de virus. Este personaje se descubre ante el público para mostrarle que el mal puede tomar diversas formas. La autora recurre a la máscara para recordarle al niño que en el teatro todo es ficción. Estas caracterizaciones permiten al público ver personajes emblemáticos del Bien y del Mal.

En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, Domingo y José asumen diversos papeles (actores, narradores, personajes). La estructura interna de la obra (historia en varios niveles simultáneos), la representación de diversos papeles por parte del niño (personaje que es narrador en primera instancia, después es el nieto de Domingo y, en algunas ocasiones, representa a cualquier animal) y del anciano, y la falta de una secuencia

lineal y espacial de la historia, obligan al público a reconstruir los mitos prehispánicos y a relacionarlos con la historia eje: la del abuelo y su nieto.⁴⁴

La representación de *¡Adiós, querido Cuco!*, por su parte, abre con la chistosa escena de los pajarracos poniendo sus huevos, imagen que ayuda a que el tono de la tristeza se diluya. Como los pajarracos tienen el rol de narradores y también hacen el papel de Pola, de la abuela Titina y de Cuco, se caracterizan a la vista del público. El ropaje y tocado de pajarracos se convierten, con un simple movimiento, en la ropa de la niña y de la abuela.

3.3.5. ILUMINACIÓN

La iluminación en las escenificaciones permite ver y recrear diversos momentos del día. En el corpus estudiado, las acciones más significativas ocurren al declinar la tarde o al anochecer. En *El pozo de los mil demonios*, por ejemplo, las luces permiten recrear atmósferas de terror, la noche y el mundo subterráneo, el miedo a lo desconocido y a la oscuridad, así como la lucha entre el bien y el mal. En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, en *¡Adiós, querido Cuco!* y en *Lágrimas de agua dulce*, la iluminación destaca el colorido del vestuario y de la escenografía. El predominio de colores cálidos (rojo y amarillo) y fríos (verde y azul) propician la creación de atmósferas que resaltan los diferentes estados de ánimo de los protagonistas, así como los espacios explícitos e implícitos.

Las luces en el teatro para niños, asegura la maestra María del Socorro Merlín, porque, además de resaltar personajes y ambientes reales o inusuales, apoyan el ambiente mágico de la escena. “Los niños, especialmente los pequeños, son particularmente sensibles

⁴⁴ Estas características de la obra permiten ubicarla en la “narraturgia” (predominio de lo diegético-narrativo sobre lo mimético-dramático y su virtualidad escénica).

a la escenografía porque apoya y complementa el texto si éste es un poco difícil para su comprensión” (Merlín 2000, 49).

Finalmente, en el corpus analizado todo (seres vivos, emociones, historias) puede convertirse en pérdida, así que los autores y directores utilizan diversos recursos para trasladar al escenario una noción artística de la muerte a partir de la vida. Además de los elementos del teatro, recurren a pares de contrarios, apuestan por lo lúdico y enriquecen sus propuestas con recursos propios de la cultura para explicar lo que es la muerte y ritualizar los procesos psicológicos internos de niños que la presencian o experimentan por vez primera. El predominio de la imaginación, de sueños, mitos indígenas, juegos y rondas infantiles, así como la referencia constante al ciclo de la naturaleza, les permite hacer representaciones fantásticas, psicológicas y biológicas de la muerte humana, y, al mismo tiempo, propiciar el distanciamiento y la catarsis del público.

En general, los directores apuestan por la escenografía sencilla, la creatividad escénica (hermosos y coloridos entornos visuales) y vestuarios nunca cargados, para representar universos fantásticos. Recursos como títeres, óleos, botargas de gran tamaño, zancos, estructuras móviles, la manipulación de objetos que cobran diversas formas, la sonoridad y la iluminación aportan al público una experiencia sensorial.

En los dramas estudiados, los recursos teatrales son más elementales, en algunos casos, y están utilizados con mayor sutileza, pues tienen un sentido más trascendental: enseñarle al niño a vivir diversas problemáticas y darle un sentido de seguridad: entre todos enfrentamos los conflictos. El teatro, a través de los mecanismos de identificación y proyección que activa, asume una función catártico-liberadora, “favoreciendo la desaparición de estados de ansiedad, tensiones, angustias y situaciones conflictivas más o

menos inconscientes, mientras que, desde el punto de vista de criterios educativos, propicia la asunción de unas formas de comportamiento adecuadas, ética y socialmente aceptables” (Nobile 1992, 109).

CAPÍTULO 4. FIGURACIONES DE LA MUERTE EN ESCENA

¿Cómo recrea el dramaturgo la muerte? ¿Qué imágenes de la muerte considera adecuadas para presentarlas al público infantil? ¿Cómo es la relación entre los niños protagonistas y la muerte? Ya vimos que los niños juegan a “matar” animales, cuestionan a los adultos sobre el significado de la muerte, temen y huyen de ella, ven morir a seres humanos, lloran tras las pérdidas y también mueren. Autores y directores nombran a la muerte, la invocan a través de la palabra, del canto, de los mitos indígenas y de los juegos infantiles tradicionales. A veces la representan iconográficamente o le dan vida y cuerpo; otras, sólo la sugieren en escena a fin de que el público la imagine, la perciba y establezca una relación positiva y emocional con ella.

4.1. LA MUERTE NOMBRADA

En los textos que analizo hay síntomas fantásticos de la muerte. Los autores propician el encuentro del niño con espíritus y espectros de manera gradual, a través del lenguaje (de lo que los personajes dicen y escuchan), de la imagen (lo que ven e imaginan) y de su participación directa e indirecta en diversos rituales. Según Todorov, lo fantástico es aquello que produce en el lector miedo, horror o simplemente curiosidad y sirve a la narración para mantener el suspenso. Todorov presenta diversas clasificaciones de lo fantástico en las que la muerte está sugerida como demonio, espectro, vampiro, fantasma, etcétera (1981, 80).⁴⁵ En *El muerto todito*, *El pozo de los mil demonios* e *Historias en la*

⁴⁵ Entre las temáticas fantásticas de Callois, escribe Todorov, están las siguientes: “el pacto con el demonio (ej. *Fausto*), el alma en pena que exige para su reposo el cumplimiento de determinada acción, el espectro condenado a una carrera desordenada y eterna (ej. *Melmoth*), la muerte personificada que aparece en medio de

cama para tocar campanas y llega a la luna, los lugares implícitos, oscuros, silenciosos y distantes favorecen la presencia de almas en pena y la creencia de mundos fantasmagóricos donde lo inexplicable cobra cuerpo y vida.

En los textos dramáticos algunos vocablos -particularmente mexicanos- como refranes y eufemismos extraídos del habla cotidiana, permiten a los personajes nombrarla. La nota irreverente y lúdica la encontramos en *El muerto todito* desde el título. Mari Zacarías evidencia en él la designación festiva que el mexicano hace de la muerte a partir de los efectos del uso de diminutivos (como si ésta pudiera ser parcial o admitiera grados) y de eufemismos mortuorios, entre los que curiosamente no están "la flaca", "la pelona", "la huesuda" ni la "calaca," expresiones generalmente humorísticas con las que el mexicano pretenden encubrir el temor que le tiene.⁴⁶ Juan Miguel Lope Blanch, en su *Vocabulario mexicano relativo a la muerte* (1963), retoma algunos eufemismos "mortuorios" y puntualiza que éstos se han explicado como efecto del temor que inspira la muerte y la evocación del concepto. Se trata de un caso claro de tabú lingüístico, pues "el hombre se burla de la muerte para restarle importancia y poder, y de esa manera, dominar mejor el miedo que le produce" (5).

En el drama de Mari Zacarías la muerte aparece al inicio como un hecho dudoso e inexplicable, más tarde es vista por un grupo de niños como una presencia inquietante. Los personajes asocian la muerte con seres malignos, sobrehumanos y legendarios. Uno de ellos pregunta acerca de las almas en pena:

los vivos (ej. *El espectro de la muerte roja*, de Edgar Poe); la "cosa" indefinible e invisible, pero poseedora de un peso, de una presencia (ej. *El horla*); los vampiros, es decir, los muertos que se aseguran una perpetua juventud alimentándose de la sangre de los vivos [...] la mujer fantasma, proveniente del más allá, seductora y mortal (ej. *El diablo enamorado*)" (1981, 80).

⁴⁶ Lope Blanch señala que el pueblo mexicano no sólo ha tomado a la muerte en broma en su expresión artística y en su lenguaje, sino también en su actitud frente al mundo y la vida (1963, 5).

MUSI: ¿Puede haber almas así?
 BENITO: ¡Claro!, pero algunos les dicen fantasmas, espectros o aparecidos.⁴⁷
 GUARURA: O espíritus chocarreros.
 BENITO: O monstruos.
 GUARURA: O dragones.
 BENITO: O brujas.
 GUARURA: Las momias de Guanajuato.
 BENITO: El monje sin cabeza.
 GUARURA: Chaneques.⁴⁸
 BENITO: O la gallina despescuezada.
 GUARURA: O el jinete loco.
 BENITO: El coco...⁴⁹ ¡Huy! Ya me está dando “mieditis”
 MATARIFE: ¡Y cuidado! Porque la “mieditis” es contagiosa.
 TODOS: ¡Aaaaaaaagh! (Zacarías 1999, 15).

En esta obra, al igual que en *El pozo de los mil demonios* y en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, los personajes nombran espectros y aparecidos para sentir la presencia estremecedora de la muerte. Los personajes de Zacarías hablan de la muerte en sus conversaciones cotidianas. La nombran directamente o a través de eufemismos y leyendas. Otra forma de propiciar un encuentro con ella es por medio de la música. La dramaturga rescata las voces populares de “El enamorado y la muerte” y de “La sombra negra” para mostrar las diversas figuraciones contrastantes que hay sobre ella. En la primera, el sujeto lírico habla de “una señora muy blanca y fría”, y en la segunda, de un ser oscuro e intangible como las sombras.

En estos dramas, los personajes tienen su propia noción de muerte. Por lo general, los dramaturgos recrean sus efectos sin mencionar la palabra. En *El muerto todito*, por ejemplo, el médico del pueblo, padre de Musi, no la entiende desde una visión científica. A pesar de su profesión, la describe poéticamente ante su hijo como un enigma que los mexicanos

⁴⁷ La muerte, en el cuento fantástico, cuando no permanece escondida (en el estado de no representación), sólo puede mostrarse bajo el aspecto del aparecido.

⁴⁸ Entidad del mundo invisible a la que algunos pueblos le atribuyen funciones de guardián o custodio de ciertas zonas, montañas o ríos, y a los que indistintamente llama “duendes” o “señores” para recalcar el poder que tienen sobre esos sitios.

⁴⁹ Personificación de la enfermedad o fantasma con que se asusta a los niños.

explicamos a partir de la tradición popular: “La muerte es parte de la vida, como la noche del día. La muerte es chiquita..., de dulce..., de papel picado..., de color de cempasúchil” (Zacarías 1999, 28).

Por su parte, Jacinta, la protagonista de *El pozo de los mil demonios*, tiene un sueño cercano a la muerte. En este drama, dormir, perderse en los caminos de los sueños y olvidar son formas de morir.⁵⁰ “El sueño no es más que una muerte breve; y la muerte, sólo un sueño prolongado,” asevera Philip Fletcher. “A ti te enfrentaré” –le dice la Mujer Pájaro al Demonio- para que mi niña “no se quede dormida en tus frías montañas! ¡Qué no se pierda en tus nueve cavernas para que pueda despertar mañana!”(Carrasco 1994, 13).

La obra inicia con el parlamento del Demonio de la Sequía en el que predominan deseos de muerte para la protagonista.

DEMONIO DE LA SEQUÍA: ¡Qué se te sequen las manos, el corazón y los huesos, que se te seque el sueño bajo la fría piedra hasta que el sol se apague y la luna muera! (Al Chamuco). Llegarás a la habitación de la niña y cuando allí te encuentres, robarás el cántaro y me lo traerás. Para que en el oscuro viento esa niña muera, apagándose toda en mi hoguera roja. Hasta que yo, Señor oscuro, Demonio de la Sequía, levante mi manto sobre los ríos muertos y la tierra seca (Carrasco 1994, 7).

Estamos ante una figuración de la muerte como la destrucción total, la vuelta al abismo, a la oscuridad, al silencio absoluto, a la nada. En este drama hay sitio para invocar y venerar a la muerte. El Demonio de la Sequía es quien le implora poder absoluto para devastar la tierra, sea a través de la peste, de la guerra o de la escasez de agua: “Muerte negra, muerte roja, muerte de los cuatro vientos, ¡te imploro ahora! Que esta agua me alimente, dándome poder para que la sequía invada ¡toda la tierra!” (Carrasco 1994, 43).

⁵⁰ En el corpus estudiado, así como en otras obras para niños, la representación de la muerte como sueño es una constante. En la escenificación de *De la oreja al corazón*, escrita por Mercedes Gómez Benet y dirigida por Emmanuel Márquez, el viejo padre Naftalino muere cuando se queda dormido en su cama. La imagen que utilizó el director para representar la muerte fue un corazón con alas que sale del pecho del anciano y se va “volando.” Vemos nuevamente la relación de la muerte con el sueño, lo aéreo, el ascenso y lo espiritual.

En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, Ángel Iván Olivares Buendía recurre a mitos indígenas, a monólogos y a espíritus para insinuar la muerte. La obra inicia con el parlamento de José sobre la muerte de las historias. Más tarde, su abuelo dramatiza la de la naturaleza, la de los animales y la de los seres queridos. Aunque en la obra las muertes de Hortensia y Domingo no están referidas explícitamente, las leyendas zapotecas se van enlazando hasta converger en una imagen unitaria: la muerte de los hombres. El espíritu de Hortensia, esposa de Domingo, hace acto de presencia en el escenario. Éste en ningún momento dice que está muerta, pero lo sugiere a través de extensos monólogos que le permiten aflorar su mundo interno (pensamientos, sentimientos y reflexiones) oculto e ignorado por los demás integrantes del drama: “Eso sí, el otro día me hubieras avisado, el maldito susto que me pusiste. Me agarraste de sorpresa. Eso de aparecérselo así a uno de repente, hasta al más santo espanta” (Olivares 2002, 9).

En *¡Adiós, querido Cuco!*, por su parte, Berta Hiriart hace un trabajo poético alrededor de la palabra muerte al definirla como: a) el adiós definitivo, b) el fin de todo lo que empieza, y c) “eso” de lo que nadie quiere hablar. En este drama, la tumba sigue siendo el lugar donde reposa el cadáver, pero ha dejado de ser el espacio tétrico, pues la dramaturga lo describe como una “cama de tierra perfumada” en la que dormirá Cuco.

Para Hiriart, el tiempo marca el ciclo vida-muerte de los seres humanos, el inicio y declive de los días, de la naturaleza, de las festividades y hasta de las escenificaciones, pues toda función también se acaba. El público es testigo de dos procesos cíclicos: el de la naturaleza (marcado por las estaciones del año) y el del duelo de Pola, que inicia durante la noche con la “negación” y concluye al amanecer con la “aceptación.”

En *Lágrimas de agua dulce* se nombran y representan la muerte de la naturaleza y la del ser humano. En cuanto a la primera, ante la sequía que vive el pueblo de Icuricui, escribe Olga Harmony, “los animales son despojados de su cubierta y muestran su esqueleto y los árboles pierden sus frutos” (2008, 4a). Con respecto a la segunda, Sofía pregunta acerca de su propia muerte: “¿Me voy a secar, abuela?,” y habla del dolor que deja en un niño la pérdida de sus padres: “Desde que murió mamá. Ahí comencé a llorar a chorros y a hacer charcos” (Chabaud 2007, 7). Para hablar de la “muerte” de Sofía, el autor recrea el suceso bíblico de la mujer de Lot.⁵¹ La niña, al final del drama, se convierte en una estatua de sal que se desvanece con la lluvia. Esta metáfora en *Lágrimas de agua dulce* representa un signo esperanzador, pues, al igual que en *El pozo de los mil demonios*, la presencia en un mismo plano de la lluvia y de la muerte dan paso a la conjunción del cielo y la tierra. Recordemos que la lluvia acompaña los procesos de transformación hacia lo alto.

En la escenificación, Perla Szuchmacher recreó la muerte de la niña con la imagen de un árbol seco y con el siguiente parlamento: Sofía comenzó a marchitarse hasta convertirse en un puñado de hojas secas.

En conclusión, aunque si bien es cierto que los diversos eufemismos o modos de aludir la muerte revelan una elaboración literaria alrededor del término, habrá quienes vean en ellos una forma de evasión.⁵² En general, los autores evitan poner la palabra muerte en boca

⁵¹ Los ángeles llevaron a Lot fuera de la ciudad y allí le dijeron que salvara su vida, que no mirara hacia atrás, ni se parara en la región circunvecina. Lot obedeció, pero su esposa miró hacia atrás y quedó convertida en estatua de sal.

⁵² Dietrich Rall reflexiona acerca de la presencia de la muerte en los textos, sin estarlo propiamente. “No se describen detalladamente los decesos, asesinatos, suicidios. Esto puede parecer lógico desde el punto de vista para los autores. No quieren describir la muerte como negación de la existencia. Acaso simbolice también un rechazo consciente de la presentación sensacionalista, escandalosa de tantas muertes en tantos medios de comunicación masiva [...] Esto equivaldría a una exclusividad especial: se le encomienda al lector

de los niños protagonistas cuando se trata de referir el deceso de seres humanos. El no mencionar un término también es un acto de creación literaria, pues el uso de balbuceos, silencios y analogías, no sólo de eufemismos, enriquece el efecto visual de la muerte en escena. Tal como ocurre en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna* con el parlamento en el que José habla de la muerte de su abuelo: “Su historia había...” El niño interrumpe su discurso, pues, aunque está narrando un suceso pasado, la pérdida de su abuelo sigue siendo algo doloroso y triste de recordar. Después de un breve silencio continúa con el relato: “Domingo Bicicleta estaba ahí lleno de barro y agua; ahora ya no sólo le temblaban la manos, sino todo el cuerpo.” (Olivares 2002, 40). “Los abuelos se mueren y uno entiende qué distinta se vuelve la vida” –expresa José. En ningún momento dice “mi abuelo se murió,” pues es una manera de recrear lo terrible que es hablar de las propias pérdidas.

El que no se mencione la palabra muerte en las escenificaciones no aminora ni elimina su existencia, su presencia ni su poder. Precisamente mucho del mérito poético de estas obras está en las recreaciones que hacen los autores de la muerte a través de diversas figuras retóricas como la comparación, la personificación y la metáfora (como explicamos arriba en el apartado 3.1. Lo literario).

Finalmente, en el corpus analizado, la muerte es representada desde lo fantástico, mediante esqueletos, espíritus y sombras. El fantasma, asevera Patrice Pavis, tipo del no-ser, vuelve con insistencia a las escenas teatrales en numerosas obras donde debe “aparecer una persona muerta o desaparecida, y esto bajo todas las apariencias posibles: sábana,

imaginativo, que sabe descifrar y recibir el mensaje, la tarea de llenar el espacio vacío que deja la muerte en el texto. Esta negación de la presencia explícita de la muerte en los textos, puede interpretarse también como una forma crítica a ese tabú en nuestras sociedades: se esconde, se glorifica, se mitifica en la vida cotidiana, privada, personal; mientras se hace negocio, escándalo con la vida ajena, despersonalizada” (2001, 421-422).

sombra, espectro odioso, voz de ultratumba y fantasma encarnado, etcétera” (1996, 217). Tal como escribe el etnólogo Sandoval Pallares en “La muerte, una propuesta de análisis” (2006), “los muertos nunca están en su sitio, siguen obsesionando y acechando a los vivos, penetrando en sus inconscientes y alterando su vida cotidiana” (6).

4.2. PERSONIFICACIÓN DE LA MUERTE

En la iconografía antigua medieval se representaba la muerte con una tumba, un esqueleto con una guadaña, o una danza macabra, para mostrar la fragilidad de la vida y la transformación de los seres humanos. Se trata de visiones pesimistas que sólo generaban terror. La muerte en los dramas estudiados es recreada en sentido positivo, en muchos casos, mediante la personificación. Cuando se apagan las luces y se abre el telón inicia la magia: encarna lo ausente y se da a ver a través de múltiples máscaras y disfraces. Los autores y directores propician la aparición de ángeles, fantasmas, cadáveres (realidad negada, temida y rechazada) en escena a fin de que los niños protagonistas dialoguen con ellos. Construyen mundos fantásticos en donde los muertos no pierden completamente su condición humana: unos conservan la fisonomía y otros se transforman en espectros o almas en pena con movilidad, emociones, pensamientos y sentimientos propios.

Mari Zacarías, en *El muerto todito*, representa la muerte con un esqueleto jugueteón, risueño y nostálgico ante el cual los niños y adultos personajes exteriorizan terror y angustia. La dramaturga contextualiza la muerte en el marco de la tradición cultural mexicana a partir de sencillas acciones y de personajes que son a veces espíritus y a veces humanos (como si vida-muerte se fusionaran). Musi sabe que el “hogar” de los muertos es el panteón, de lo que duda es de la existencia de almas en pena que desean estar

completamente muertas.⁵³ Así que para comprobarlo acude al cementerio. Como recordará el lector, allí conoce a Julián, un muerto que no lo está del todo, y que ignoran lo que es la muerte. Julián le habla de lo aburrido de estar solo en su tumba y de su necesidad de compañía. Aunque no todo es negativo, pues desde allí puede contemplar la luna y escuchar el canto de los grillos. Julián fue un hombre enamorado, un poeta que olvidó cumplir una promesa, lo que le impide “descansar en paz” (entonces, el público se percató de que se trata de dos historias: la que buscaba una respuesta a la muerte y otra de amor). Musi, al enterarse de su desdicha por ser un “muerto a medias”, deja a un lado temores y tabúes y establece una relación positiva con él hasta el grado de considerarlo uno más de sus amigos, simpatía que no “comprende” Benito.

BENITO: ¿Cómo te hiciste amigo de un muerto?

MUSI: ¿No dices siempre que Miguel de Cervantes es tu amigo?

BENITO: Sí.

MUSI: ¿Y don Quijote?

BENITO: ¡Más!

MUSI: ¿Ves? ¿Ves? (Zacarías 1999, 21).

Como sabemos, en México a la muerte se le canta y se le representa de manera pícaro y festiva. En este drama, los esqueletos “no muertos del todo” hablan de su pasado y de situaciones cotidianas desde el Mictlán: “¡Tengo un insomnio que no me deja dormir! Siento que me pican las costillas o me están dando coscorrónes en la cabeza”, expresiones “insertas en la más pura tradición de la idiosincrasia del mexicano que incorpora la muerte

⁵³ Parece una ironía que un muerto desee estar completamente muerto, pues sólo eso le permitirá descansar en paz, pues al fin será feliz al estar al lado de su esposa. Zacarías sugiere la idea de que los muertos se llevan a los vivos, a sus seres queridos, o al menos esperan que algún día mueran, idea que manejó Elena Garro en *Un hogar sólido*, en donde una familia espera con ansias la llegada a la cripta familiar de los demás integrantes, así como la transformación de todos después del Juicio Final, es decir, el paso a otro estadio.

en su vida diaria, que le canta fervorosamente y hasta la busca con impaciencia, con desdén o con ironía” (Salcedo 2002, 74).⁵⁴

En esta obra, las tumbas no son cárceles de las ilusiones rotas, de la desesperanza, del dolor o de la tristeza donde sólo yacen cuerpos inertes. En esos espacios bajo tierra “viven” los muertos con sus remembranzas alegres. Como si la tumba fuera el lugar propio de los recuerdos que, de vez en cuando, “suben al mundo de los vivos, a nuestro mundo, a nuestra conciencia.”(Garay 2007, 126).

Por el contrario, en *El pozo de los mil demonios* se guarda cierto temor hacia la muerte y el mundo de lo desconocido. Maribel Carrasco representa diversos íconos tétricos pertenecientes a la cosmogonía indígena (demonios, chamacos y espíritus). Aunque el Demonio de la Sequía representa la descomposición de la carne (la muerte seca), no es un personaje tan poderoso como la Muerte, divinidad a quien la dramaturga describe poéticamente como muerte negra, roja y de los cuatro vientos que recuerdan la peste, las terribles epidemias, pandemias y endemias que azotan a la humanidad. Otra figuración de la muerte es la de los animales a quienes el Demonio “se los va llevando poco a poquito para que no sientan miedo, hasta que les pela los dientes y los tira al pozo, ya todos con los huesos salidos y los ojos huecos por el espanto” (Carrasco 1994, 14).

En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, por su parte, la muerte está representada bajo la máscara del espectro. En la obra, el encuentro entre vivos

⁵⁴ “En los textos de Juan Jiménez Izquierdo *¡Negocios! ¿Negocios?* y de Mari Zacarías *El muerto todito*, el asunto fúnebre se acompaña de hilaridad e irreverencia. Ya Constancio S. Suárez, colaborador de don Vanegas Arroyo, había escrito *El fandango de los muertos*, divertido texto desarrollado en el panteón del pueblo, donde los difuntos celebran su condición ultraterrena y reconcilian pleitos en una algarabía desenfadada con exclamaciones como: ‘¡Qué bonito es ser difunto!’ , o ‘¡Qué vivan los muertos y mueran los vivos!’ Los muertos saben divertirse entre rabetas gozosas, aplausos, bailables, coplas y derroche de platillos y bebidas dispuestos sobre sus tumbas como ofrendas de quienes en vida todavía les recuerdan” (Salcedo 2002, 74).

y muertos se da por necesidad: tenemos el derecho a vivir y dialogar con nuestros fantasmas, pues son parte de nuestras historias. Domingo reconstruye un mundo fantástico donde se hace presente el espíritu de su esposa, a fin de presentar al público la relación muerte-silencio-soledad.⁵⁵ El personaje se dirige a ella a través de extensos monólogos (que concuerdan con su carácter solitario) con los que recupera parte de su historia de amor que quedó escrita en varias cartas.⁵⁶

DOMINGO: Pos mira, Hortensia, vamos a aclararlo, esta carta fue la única con la que el Camilo no me ayudó. Yo solito, con mi inspiración, la inventé. Bueno, la Chucha la escribió pero yo se la dicté. Acuérdate que mi hija, desde chiquita escribía bien. Con lo encanijada que estabas, siempre me dijiste que era la peor. Que se me había ido la poesía, o que las historias ya no me salían iguales desde adentro. Pos a lo mejor tenías razón, el que sí era bien poeta era el Camilo. Él siempre me ayudó, pero en ésta sí se me fue el corazón (Olivares 2002, 8).

Domingo Bicicleta, después de tantos años de silencio, se dirige al espíritu de su esposa porque quiere escuchar todo lo que no le dijo en vida. “Él mató a su hijo. Cierto. Fue una tragedia, pero el dolor real, la tragedia real está en el silencio que mantuvo con su esposa. Ahora que ella ya no está, después de haber sido compañeros tantos años, platica con ella, la costumbre, la rutina, el miedo a la muerte de los mexicanos” (Olivares 2008).

4.3. SÍMBOLOS Y RITOS MORTUORIOS

En el teatro todo es simbólico.⁵⁷ Los creadores emplean diversos recursos para actualizar en escena personas, objetos, situaciones y temas universales como el amor, el sueño y la

⁵⁵ Ángel Iván Olivares Buendía afirma que en este drama “quería hurgar en la transmisión de las historias de padres a hijos, y el mejor conflicto, era el silencio. Ahí fue el momento en el que entró la muerte en mi escritura. El silencio podía estar asociado con la muerte” (2008).

⁵⁶ Para Antonio Marquet, la carta abre el espacio de la fantasía divina que corrige la realidad de la muerte y de la distancia [...] La carta demanda “la resurrección de (la) esperanza, y tramita la propia tranquilidad, alienta la ilusión y la satisfacción imaginaria del deseo” (1997, 170-171).

⁵⁷ Para Piaget, el símbolo implica la representación de un objeto ausente, es la comparación entre un elemento dado y una representación ficticia. Piaget afirma que los diversos medios simbólicos de que se sirve el niño son la imitación diferida, el juego simbólico, el dibujo, las imágenes mentales y las evocaciones verbales (el lenguaje).

muerte. Esta última es representada mediante diversos emblemas: entierros, tumbas, ataúdes, mortajas, esqueletos, calaveras, fantasmas, demonios, máscaras y flores de cempasúchil, entre otros, como se verá en los siguientes apartados.

4.3.1. EL RITUAL DEL ENTIERRO

El hombre construye sepulturas y crea ritos funerarios a fin de reducir la angustia y el terror que la presencia de la muerte provoca. En los dramas estudiados, muertos y vivos, acianos y niños están involucrados con la muerte y sus rituales, a veces como observadores y otras como protagonistas. Aunque solamente en *¡Adiós, querido Cuco!* se representan la muerte, el ritual del entierro y la colocación de ofrendas, referiré cómo algunos de estos hechos son visualizados por los autores y directores de teatro para niños.

En *El muerto todito*, el niño protagonista está dispuesto a enterrar al pájaro que se desplomó ante sus ojos para que no se lo coman los gatos. Pero el ritual no culmina porque el ave se va volando pues no estaba “muerta todito.” En esta misma obra, Julián le habla a Musi de su entierro y de la descomposición de la carne: “Mira, desde que me trajeron aquí y me metieron en ese cajón, yo dije: ‘Ahora sí, estoy bien muerto.’ Pero no... Desde hace años se me ha venido desarmando el esqueleto” (Zacarías 1999, 17-18). De alguna manera, la autora confirma la idea de que a los muertos y a los animales se les debe enterrar.

Por su parte, en *El pozo de los mil demonios*, también se lleva a cabo el ritual del entierro. En una didascalía, la dramaturga describe detalladamente la escena de la prueba que debe afrontar la niña:

La música es cada vez más cercana hasta que entran dos seres danzando. Son los sedientos. Sus rostros están agrietados. Llevan cargando el esqueleto de un ataúd. Al verlo, la niña se coloca la máscara y poco a poco se integra al coro. Danzan hasta que la niña es orillada a entrar al ataúd. Entra y se acomoda al modo de un niño muerto; los seres se transforman en dos personajes funestos que recuerdan un óleo de Rodríguez Lozano. Se incorporan y cuando tratan de llevarse el ataúd, la niña se quita la máscara y

la deja dentro, logra salir del ataúd y se desprende de la mortaja. Los sedientos salen. La niña queda en el piso en posición fetal (Carrasco 1994, 29).

Se trata de una muerte y un entierro simbólicos que le permiten a la protagonista vencer el miedo de morir.

En *¡Adiós, querido Cuco!*, por su parte, Pola participa en el entierro de Cuco. Así le toca, afirma la autora, pues la niña:

Llega a casa de la abuela como todos los sábados y se encuentra con Cuco moribundo. Quizá otros adultos la hubieran apartado, suele pasar, pero la abuela es una enfermera, una mujer abierta y sabia. Su intuición le dice que esconder a su nieta las implicaciones de la muerte, sólo la hará llenarse de fantasmas, de imaginerías. Vivirlas, en cambio, la hará madurar (Hiriart 2007).

El funeral del perro se lleva a cabo en el jardín de la casa de Titina. Aunque al principio existe resistencia por parte de Pola de involucrarse en el ritual, finalmente participa en él. La abuela envuelve la cama de Cuco con una sábana. La niña le ayuda a cargar a Cuco hasta el jardín. Ambas “colocan la cama y comienzan a cubrirla con la tierra que sacaron momentos antes” (Hiriart 2005, 21). Estas acciones, aunque Pola no lo sabe ni lo comprende, le ayudan a asumir la realidad de la muerte y a eliminar los sentimientos de negación o incredulidad.

La figura del árbol, en analogía con el ciclo de la vida, adquiere especial énfasis en las escenificaciones de *¡Adiós, querido Cuco!* y de *Lágrimas de agua dulce*, ambas dirigidas por Perla Szuchmacher. La caída de las hojas del árbol le permite a la directora sugerir la muerte en escena. El entierro de Cuco, por ejemplo, se recreó poéticamente:⁵⁸ “empiezan a caer flores del árbol, del que sólo se ven las ramas. La abuela toma una pala y da con ella

⁵⁸ El entierro de Cuco nos parecía un poco violento, fue un tema de largas discusiones con el equipo, afirma Szuchmacher. “Llegó un momento en que hubo una razón de tipo práctico por la escenografía que utilizamos. La barda y el árbol, del que sólo se veían las hojas, nos permitieron dar algunos datos y sugerencias para que el niño se lo imaginara” (2007).

en el piso. El público sólo observa parte de su cuerpo: la pierna. No hay tierra en el escenario. Más tarde, la niña toma una pala pequeñita y también cava. Pola junta las flores que han caído del árbol y las coloca junto al hueso del perro” (Szuchmacher, 2007).⁵⁹

En *Lágrimas de agua dulce*, por su parte, Szuchmacher recurrió a un árbol seco para representar la muerte de Sofía. El árbol es uno de los símbolos universales más ricos en significado. Comunica, por medio de las raíces, el mundo subterráneo con la superficie de la Tierra y levanta sus ramas hacia el cielo en busca de luz (unión del cielo y la Tierra). Nuevamente la presencia de la naturaleza para describir la muerte. Los árboles de hoja caduca y los de hoja perenne, afirma Chevalier, “están afectados por signos contrarios: una simboliza el ciclo de la muerte y los renacimientos, la otra la inmortalidad de la vida; dos manifestaciones diferentes de una misma identidad” (1991, 119).

4.3.2. LA TUMBA

La tumba está representada en dos obras: *El muerto todito* y *¡Adiós, querido Cuco!* La percepción que los niños protagonistas tienen de las tumbas y, por lo tanto, de los muertos, es completamente opuesta, pues tiene que ver con la experiencia que han tenido con la muerte. Mientras que a Musi le produce risa leer en las lápidas el nombre de los difuntos, a Pola le da pánico acercarse al jardín de la casa de su abuela, porque bajo tierra yace el cadáver de su mascota.

Aunque en *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna* y en *Lágrimas de agua dulce* algunos personajes mueren, los dramaturgos no hacen alusiones a

⁵⁹ Esta escena despertó inquietudes en el público infantil, pues como asevera Perla Szuchmacher, hubo funciones en las que los niños interrogaban a sus padres sobre lo que ocurría. Ellos respondían que estaban enterrando a Cuco (2007).

rituales mortuorios, sólo hablan de la transformación de los muertos en espíritus o esqueletos.

Jung relaciona la tumba (depósito de la vida) con el “arquetipo femenino, como todo lo que envuelve o enlaza. Es el espacio de la seguridad, del nacimiento, del crecimiento; la tumba es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu, o del renacimiento que se prepara” (Chevalier 1991, 1032).

4.3.3. LA OFRENDA

En México, sobre todo en la población rural, existe un verdadero culto a los muertos, en el que se mezcla lo religioso y lo profano, el respeto, la veneración y lo festivo. Ofrendas adornadas con calaveras de azúcar o de chocolate y panes de muerto que figuran huesos muestran la veneración que les profesamos. Esta tradición es llevada a escena en *El muerto todito* y en *¡Adiós, querido Cuco!*

En la escenificación de *El muerto todito*, dirigida por Alicia Martínez Álvarez, las acciones ocurren en un escenario rodeado de una larga ofrenda: flores de cempasúchil, panes de muerto, alfeñiques y jarrones de agua. Musi, su familia y sus amigos encuentran acomodo en un mundo representado por una escenografía sencilla en la que hay cabida para instrumentos como el vibráfono, bongós, platillos, tambores indígenas, güiros, palos de agua, silbatos y caracoles. La obra de Mari Zacarías es una propuesta divertida que involucra a los niños en los rituales de la vida y de la muerte a partir de la tradición prehispánica y de alegorías del arte popular. En esta obra se celebra la muerte como la vida: en la fiesta, la música, los aromas y la comida.

Las ofrendas del "Día de muertos" simbolizan tres niveles: la mesa representa la tierra; la parte baja, el inframundo (con sus nueve niveles prehispánicos), y la parte

superior, el cielo, explica Marco Aurelio Buenrostro, investigador de la gastronomía y las tradiciones populares mexicanas. Esta idea se halla íntimamente relacionada con los tres espacios ficcionales presentes en la obra de Mari Zacarías: cielo, tierra e inframundo.

Paul Westheim, estudioso de la cultura mexicana, reflexiona en *La Calavera* (1971) sobre la extraña y muy característica idea, todavía arraigada entre la población indígena, de que en “el más allá se da al difunto licencia para visitar a sus parientes que se han quedado en la tierra. Un huésped ilustre a quien hay que festejar y agasajar en la forma más atenta” (101-102).

En *¡Adiós, querido Cuco!* hay un tiempo establecido culturalmente para honrar a los muertos: los primeros días de noviembre con la llegada del otoño y la caída de las hojas secas. Así que abuela y nieta ponen un altar adornado con flores y calaveritas. En esta ofrenda no falta el plato predilecto de Cuco: huesos de pollo con arroz. Con estas acciones la dramaturga muestra que el vínculo entre las personas y sus mascotas puede ser tan fuerte como el que existe entre los seres humanos.

En el corpus analizado, los niños tienen sus primeros encuentros simbólicos con la muerte a través de rondas infantiles, juegos tradicionales, dulces en forma de esqueletos (calaveritas de azúcar), calaveras en verso y algunos rituales mortuorios. Los diversos ritos son fundamentales en el proceso de duelo de los protagonistas porque les permiten aceptar y superar las pérdidas, así como conservar algunas tradiciones. Finalmente, la función de los rituales funerarios es socializar la muerte de un individuo, lograr que ésta sea reconocida, asimilada y estructurada en el grupo social al que perteneció.

4.3.4. LA CALAVERA

En nuestro país la calavera es una figura emblemática de la muerte, y lo era de la vida para los antiguos mexicanos. Paul Westheim escribe que:

El hecho de que la calavera, símbolo de la muerte, fuera una de las más populares formas ornamentales de Mesoamérica, que se encuentra hasta en objetos de uso diario, por ejemplo, en las vasijas, permite la suposición de que la “calavera haya sido precisamente el símbolo de la vida [...]. Parece que para el hombre del México Prehispánico la calavera no tenía nada de angustioso u horripilante, lo que se explica tomando en cuenta que era alusión a la inmortalidad de la vida: un signo lleno de promesas, de la resurrección (1971, 54-55).

Las calaveras, referente cultural de lo mexicano, funcionan como asunto literario que ocupa con humor el teatro para niños. Sólo en dos de los dramas estudiados se alude a ellas. En *El muerto todito*, desde el inicio, está marcada en una didascalia la tradición mexicana de comer calaveritas de dulce el Día de Muertos, costumbre que ha traspasado las fronteras de la vida, pues hasta los ángeles “saborean la dulce muerte:”

Al fondo, un cielo abierto con nubes y tintes rojos y azules. Amanece. Cuatro angelitos cantan el Romance de la muerte amante; de repente uno de ellos saca una calavera de azúcar y se la come, interrumpiendo su canto. Los demás lo miran asombrados; el que come siente las miradas y el antojo que ha despertado en los otros. Todos quieren calavera de azúcar (Zacarías 1999, 79).

La presencia en escena de versos festivos y calaveritas de azúcar muestran que en México la muerte sabe a dulce, toque que le dan los cráneos de caramelo y los esqueletos de chocolate con los que también se adornan las ofrendas del Día de Muertos. El texto de Mari Zacarías “presenta los pasajes de una muerte risueña y glotona. Muerte que nostálgica recuerda el pasado lleno de imaginación” (Salcedo 2002, 75).

El que en este drama, Julián, el “muerto todito”, sea un esqueleto risueño, soñador y enamorado habla de la particular visión que el mexicano tiene de la muerte. Este

personaje recuerda los grabados de José Guadalupe Posada, quien dio vida a la muerte a través de esqueletos representativos de la sociedad mexicana.

Por su parte, en *¡Adiós, querido Cuco!*, Berta Hiriart representa la tradición de colocar ofrenda a los muertos. La niña protagonista y su abuela ponen un altar adornado con flores y calaveritas.

La fantasía popular ha hecho de las calaveras un motivo plástico. La centenaria tradición mexicana de endulzar la muerte se manifiesta principalmente en la representación caramelizada de los cráneos, en las calaveras literarias y en los grabados de José Guadalupe Posada y Manuel Manilla.

4.3.5. DANZAS Y MÁSCARAS

Las danzas rituales son un medio de restablecer las relaciones entre la tierra y el cielo, desde el punto de vista simbólico y de manera general. En algunas comunidades indígenas el teatro, la música y la danza son actividades en las que confluyen diversos significados. De esta manera, la experiencia estética se articula con creencias, conocimientos, esperanzas y temores.

En *El muerto todito* y en *El pozo de los mil demonios*, la danza y la máscara están íntimamente relacionadas con la muerte. Con respecto a la danza, en el primer drama, Joaquina y Julián se reencuentran en la Loma del Perico y bailan al compás de “La sombra negra.” Recordemos que, desde una perspectiva simbólica, las danzas de personas enlazadas sentimentalmente representan el matrimonio cósmico, la unión del cielo y la tierra. El baile de la pareja de ancianos recuerda, por un lado, la danza de los Viejos o Huehues interpretada en diversos estados de nuestro país durante el Xantolo o celebración del Día de Muertos. Los viejos representan a los antepasados, son seres sacralizados por la

muerte que retornan a la vida. Por otro lado, también nos remite a las danzas macabras, aunque no en su sentido trágico: muerte repentina de personas a quienes un esqueleto invita a bailar. La muerte les toca el son y se incorporan al corro macabro. “El efecto psicológico sobre las masas estriba, en parte, en este contraste entre vivos y esqueletos” (Westheim 1971, 63). En *El muerto todito*, el baile representa la alegría del reencuentro entre los viejos amantes, uno muerto y otro vivo. Esta escena remite a la dualidad vida-muerte y a la inminente transformación y descomposición del cuerpo humano tras la muerte. La muerte es la que los separa y, curiosamente, es quien vuelve a unirlos a través de la música y el baile, especie de rito que antecede al fallecimiento de Joaquina. Se trata de una danza macabra a la mexicana en la que no hay nada de solemne ni macabro, sino un “huateque chocarrero y desenfrenado.”

En *El pozo de los mil demonios*, Maribel Carrasco también configura una danza ejecutada por espíritus sedientos que habitan en el inframundo. Sólo que aquí, el baile muestra el castigo y el sufrimiento eternos de las almas en pena: “¿Qué es esa música?” – pregunta Jacinta al Tío Bernabé. “Son los espíritus de los sedientos, caminan sobre carbones encendidos, por eso nunca dejan de bailar” – responde. “¿A dónde van?” – vuelve a cuestionarlo. “A ningún lado... Buscan a los caminantes para atraparlos en su danza eterna, que es la muerte” (Carrasco 1994, 29).

En la escenificación, afirma Luis Martín Solís, la danza contemporánea fue una pieza clave, pues “muchas de las escenas eran narradas a partir del movimiento” (1992, 38). “La coreografía de Rodolfo Maya pone de manifiesto el acertijo y la solución de los movimientos de los seres imaginarios, cuya maravillosa realización, pero sobre todo la

utilidad que le dan a títeres y máscaras, conforman el tinglado de un teatro infantil recreativo y con intenciones esteticistas además de didáctico” (Barrera 1992, 61).

Por otra parte, las dos obras evidencian la presencia de la máscara como un instrumento que les permite a los personajes integrarse en el mundo del más allá.⁶⁰ En *El muerto todito*, Mari Zacarías oculta el rostro de Joaquina en el momento de su muerte. Lo mismo hace Maribel Carrasco, en *El pozo de los mil demonios*, con Jacinta: la niña se coloca la máscara “de la muerte” para entrar en un ataúd. Chevalier afirma que toda metamorfosis tiene que ocultarse, de ahí la máscara. Para Erika Fischer: “La máscara significa o un hombre o un ser no humano (un Dios, un espíritu, un animal). En ambos casos su función consiste en transformar al portador en alguien distinto [...] que no pertenece de la misma forma a la sociedad” (1999, 155-156).

En estas obras, máscara y danza se conjuntan para representar la transformación y el tránsito del cuerpo a otra dimensión. Como la danza es pantomima de la metamorfosis, requiere la máscara para facilitar y ocultar dicha transformación, que tiende a convertir al que la porta en dios, en demonio o en una forma existencial anhelada. En *El muerto todito* y en *El pozo de los mil demonios*, la máscara que cubre el rostro de los personajes absorbe dos tipos de fuerzas: la vital, de Joaquina, y el temor a la muerte, de Jacinta. Como afirma Chevalier, ésta cumple la función de agente que regula la circulación de las energías espirituales dispersas por el mundo: “si la fuerza vital liberada en el momento de la muerte

⁶⁰ El empleo de la máscara en el teatro occidental, asevera Patrice Pavis, además de “cumplir una función antropológica (imitación de los elementos, creencia en una transubstanciación), se usa como disfraz (la fiesta enmascarada libera las identidades y las prohibiciones de clase o de sexo), como neutralización de la mímica; escondiendo el rostro se renuncia voluntariamente a la expresión psicológica, que generalmente proporciona al espectador gran cantidad de informaciones; como no-ilusión y distanciamiento en el momento que desrealiza al personaje, introduciendo un cuerpo extraño en la relación de identificación del espectador con el actor; y como estilización y amplificación, pues la máscara deforma la fisonomía humana dibujando una caricatura y reestructurando totalmente el rostro” (1996, 301).

se dejara errante, inquietaría a los vivos y enturbiaría el orden. Captada en la máscara, queda controlada, capitalizada se podría decir, y seguidamente se distribuye en beneficio de la colectividad” (1991, 697). Habría que decir también que las máscaras, aunque cubren las caras, siempre revelan más de lo que ocultan, pues hablan de miedos, fantasías e instintos humanos que buscan salir a la luz.

4.3.6. LA LUNA

Una breve reflexión merece la luna, símbolo relacionado con la vida y la muerte, por la constante alusión (directa e indirecta) que se hace de ella en el corpus analizado. En algunas culturas, la luna representa lo oscuro, lo desconocido; en otras simboliza el primer muerto, pues durante tres noches, cada mes lunar, desaparece, está como muerta. Posteriormente aparece y aumenta su brillo. De la misma forma, se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existencia.

En *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, la Luna conforta y da esperanza (aunque en ella viva un conejo ambicioso), pues ilumina los espacios oscuros y desolados. A Hortensia, la esposa de Domingo, los rayos de la luna le dieron la fuerza para vivir durante cuarenta años, ya que estaba segura de que su hijo había sido raptado por el conejo de la Luna.⁶¹ Ella pudo dormir tranquila, pues Miguel, su hijo muerto, la cuidaba todas las noches. La luna ilumina la vida y la muerte de Domingo, quien se va a un rayo de luna para reunirse (como tanto lo deseaba) con su esposa y su hijo. En *Lágrimas de agua dulce* y en *El pozo de los mil demonios*, la luna ejerce su influjo y finalmente llueve. La

⁶¹ El tránsito de los muertos a otro espacio también está representado en el drama infantil *De la oreja al corazón*. Desde un espacio escénico celestial, cerca de la luna, los muertos - la madre de Julián, el padre Naftalino y el sastre- observan lo que acontece en la tierra.

luna “manifiesta el mundo materno, transformador, cambiante, al que se asocian los símbolos regeneradores de agua (lluvia, mar, río),” escribe Jiménez de Báez (1990, 122).

En conclusión, todas estas representaciones culturales (ideas, mitos e imágenes) que se han hecho de la muerte para explicar su origen y presencia hablan de la necesidad de protección frente a la muerte humana y del deseo de trascendencia. Para casi todas las sociedades, afirma el etnólogo Juan Sandoval Pallares, la muerte tiene su origen en un acontecimiento violento: la lucha entre la luz y la oscuridad (culturas prehispánicas) y entre la obediencia y la desobediencia (mitología judeocristiana). En otras, ésta no sólo es entendida como un acontecimiento que señala un final, sino que se le otorga un sentido: la muerte como prolongación de la vida.

El niño, afirma Piaget, necesita, más que nadie, diversos medios simbólicos (juegos, dibujos, imágenes mentales y evocaciones verbales, entre otros) para lidiar con los conflictos humanos básicos, entre ellos, el envejecimiento y la muerte. El símbolo acoge sus necesidades o deseos y permite que se satisfagan en el plano imaginario, lo que contribuye a su evolución y maduración. Los mitos y los cuentos de hadas (incluyamos el teatro) hablan en el lenguaje de los símbolos y llegan a la mente consciente e inconsciente.

En el corpus analizado todo tiene su final. Los niños protagonistas y el público aceptan que los seres vivos mueren, se transforman y se trasladan a otra dimensión donde, generalmente, predomina lo fantástico.

4.4. EMOCIONES QUE DESPIERTA LA MUERTE

La muerte despierta diversidad de sentimientos. Científicamente se ha examinado cómo los seres humanos establecemos lazos afectivos, y cómo vivimos una ruptura ante la llegada de la muerte. En los textos analizados, los dramaturgos recrean, desde una visión particular, la

pérdida de seres queridos y algunas ceremonias que nos permiten conservarlos en la memoria. Hay una necesidad por parte de autores y directores de llevar al espacio escénico las experiencias que han tenido con la muerte, y de contar historias con las que están comprometidos.

Los niños protagonistas de los cinco dramas temen y rechazan la muerte. Cada uno experimenta sus efectos de manera distinta y con diferente intensidad. Desde niños experimentamos pérdidas: la muerte de una mascota, amigos, abuelos y familiares, pero cada uno las vive a su manera. ¿Qué información sobre la muerte dan los personajes adultos a los niños protagonistas? Primero debo decir que en el corpus estudiado hay una ausencia marcada de las figuras materna y paterna, los autores recrean la convivencia entre nietos y abuelos. Y son precisamente los ancianos quienes mueren en *El muerto todito*, *El pozo de los mil demonios* y *¡Adiós, querido Cuco!* Para los viejos morir es necesario y hasta deseable, pues significa, por una parte, dejar un lugar para que sea ocupado por alguien más y, por otra, reunirse con sus muertos. Estos personajes tienen múltiples funciones en los dramas: auxiliar, adivinador, narrador o amigo. Precisamente uno de los efectos de su partida es el estado de orfandad en el que dejan a los niños.⁶²

¡Adiós, querido Cuco! se inscribe dentro de la corriente realista del moderno teatro para niños. La escenificación permite reflexionar acerca de la pérdida de un ser querido (viejo) y la manera como se pueden aliviar la angustia y el dolor. Berta Hiriart plantea que “todo lo que empieza, acaba. Pero también todo lo que acaba trae algo nuevo” (2005, 17) e involucra al público en el proceso de duelo a través de seis personajes: Pola, su abuela

⁶² Lo anciano es emblema de lo sagrado, de lo persistente. Para Chevalier, el hecho de haber envejecido sin desaparecer enteramente, evoca una suerte de vínculo con las fuerzas superiores de conservación (1991, 94).

Titina, Cuco y tres Pajarracos narradores, el erudito (lo intelectual), el entusiasta (lo emocional) y el atolondrado (la perturbación de los sentidos), con los que, quizá, sugiere que la muerte de un ser querido implica estos tres procesos.

El Pajarraco intelectual es el encargado de detallar la cotidianidad de los vínculos entre los niños y sus mascotas, los niños y sus abuelos, así como de describir la vivencia de la pérdida y la conciencia de lo irreparable. Con esta obra, Berta Hiriart hace aceptar a los niños la muerte de los viejos.

Claude Ponti, escritor francés de literatura para niños, es autor de “L’Arbre sans fin”, cuento que relata el duelo de una niña tras la muerte de su abuela. La historia se sitúa en otro mundo donde el cuerpo inerte de la abuela vuela en una cama. El autor plantea la necesidad de un entierro y de situaciones necesarias para que un niño viva su duelo. En esta narración Hippolene, la niña protagonista, se pone delante del cuerpo de la abuela y piensa “está ahí pero no hay nadie”, frase retomada por Ponti de un hecho real, de la actitud de su hija ante la muerte de su bisabuela. Lo anterior confirma que los niños no son ajenos a la muerte, que pueden tener ante ella los mismos cuestionamientos que los adultos y que necesitan vivir su duelo. En *¡Adiós, querido Cuco!* también ocurre la muerte de un ser “viejo”, el perro Cuco. Para la pequeña Polita, la muerte es la fase final de la enfermedad de su mascota, es un hecho real y desolador. Aunque la autora, más que ahondar en la muerte, se centra en el ciclo de la vida. Esta historia se le ocurrió a Berta Hiriart a raíz de la muerte de su viejo y querido perro Dodo:

Como suele pasar, esta pérdida me despertó el recuerdo de otras, vividas en la infancia. Desfilaban por mi mente el canario del que el gato sólo dejó unas plumas, los pececitos que amanecieron flotando, el boxer atropellado. Junto con los recuerdos, llegó también la experiencia de ver a mis nietas sufrir por la muerte de sus propias mascotas. Me surgió entonces la necesidad de escribir, no tanto sobre el hecho de la muerte, cuyo

misterio me deja muda, sino sobre el proceso de duelo de quienes quedamos vivos y coleando (2005, 44).

El drama consta de un acto, dividido en 7 escenas. En cada escena la autora recrea, en analogía con la naturaleza, una emoción (etapas del duelo): negación (noche), pasmo (hielo), rabia (tormenta y montaña), angustia (túnel), tristeza (río), recuperación (pantano) y aceptación (jardín).⁶³ La niña de siete años, escribe Estela Leñero Franco, tiene que enfrentar la muerte de su perro. “Su abuela la acompaña en este camino en donde se permite pasar del dolor a la furia, al enojo, a la huida, a la aceptación y hasta a la sorpresa: la restauración del daño” (2006, 84). Pola, durante su travesía por el mundo de los sentimientos, experimenta poco a poco cómo en ella nacen y mueren diversas emociones.

Para Berta Hiriart el proceso de duelo es algo prácticamente imposible de explicarle a un niño, de manera efectiva, en una conversación cotidiana, pues el intercambio está mediatizado muchas veces por la incompreensión del relato del deceso. Así que se vale de dos recursos: a) el espacio escénico, donde las emociones que se suscitan e intensifican se compactan, y b) la metáfora, para subsanar las limitaciones de las palabras y la posible inexperiencia del público infantil con respecto a los sentimientos que despiertan la muerte de un ser querido. En este sentido, *¡Adiós, querido Cuco!* es una escenificación muy efectiva porque representa un hecho concreto: la muerte de un perro y los sentimientos que todo niño y adulto ha experimentado tras la pérdida.

Asimismo, la dramaturga subraya que los niños y los ancianos sienten con mayor intensidad la muerte. Perla Szuchmacher, como directora, incluyó en el espectáculo una escena donde la abuela se encuentra sola, pues Pola tiene miedo de volver a pisar el lugar

⁶³ Elizabeth Kluber Ross realizó estudios sobre las reacciones más frecuentes de los duelistas. Enlista las siguientes: negación, incredulidad, ira, agresividad, depresión, soledad, resignación, alivio, aceptación y esperanza. Berta Hiriart las sintetiza en siete emociones.

donde está enterrado Cuco. “Quisimos hacer una transición. La abuela está sola. Arregla las macetas. La nieta no aparece. Es como la ausencia, el vacío, el estado de abandono que deja la muerte” (2007).

El temor a los muertos y a la muerte se agudiza durante la noche, antes de dormir o durante el sueño. En esta obra una sensación extraña se apodera de Pola cuando recibe la noticia de la muerte inminente de Cuco. Se trata del primer encuentro con lo desconocido, lo inevitable. Tal es la inquietud de la niña, que su sueño es interrumpido de golpe. Imagina que su habitación se ha convertido en una galería de sombras, donde deambulan monstruos y espíritus. Es tan grande su miedo que se levanta de la cama y corre al lado de su abuela. Hablar con ella le permite aminorar sus temores y, lo más importante, escuchar que debe aprender a despedirse de los muertos, seguir viviendo con alegría y conservar en la memoria la imagen de los que ya no están.

Berta Hiriart recrea la muerte como una serie de hechos terminales del proceso de crecimiento, como un hecho natural que forma parte de la vida. Decir adiós a los momentos, a los lugares, a las etapas de nuestra vida y a las personas amadas es una forma de aceptar su pérdida, pero sobre todo, de crecer.

TITINA: Ya no te acuerdas, pero aprendiste a decir adiós desde antes de nacer. Piensa, Pola. Habías flotado con gran comodidad en las aguas que tu mamá guardaba en su panza de globo, pero llegó el momento en que creciste más que una sandía. Tu nariz se aplastaba contra las suaves paredes y, si estirabas un brazo, tenías que encoger el otro. De modo que te entró el deseo de nacer. Ni remedio. ¡Adiós, dulce panza de globo! (Hiriart 2005, 17).

En esta obra, los tiempos del duelo se dan acordes con los tiempos del calendario. Pola colorea los días transcurridos desde la muerte de Cuco. En este sentido, el calendario, como símbolo de muerte y renacimiento, evoca el perpetuo recomienzo, además de ser un medio

que indica la fecha que corresponde rendir culto a los muertos. El viaje por el mundo de las emociones concluye después de un año,⁶⁴ pues en *¡Adiós, querido Cuco!* no sólo se van los seres humanos; también la naturaleza, las emociones y el tiempo tienen su ciclo. La naturaleza a través del término e inicio de las estaciones del año; las emociones, conforme se experimenta una y se supera para dar paso a otra; y el tiempo, con el nacimiento del día y su muerte al llegar la noche. Finalmente, Pola acepta la muerte de Cuco “y acomoda la pérdida en su corazón.” El paso del tiempo hace que todas las emociones encuentren su cauce. Las luces que adornaron el árbol de durazno, antes de la muerte de Cuco, vuelven a anunciar la llegada de la Navidad, del nacimiento, y de una niña que se transformó positivamente tras la experiencia de la muerte. Pues si bien es cierto que una parte de Pola muere con Cuco, también es verdad que otra renace. Al final, cuando se reconcilia consigo y con el mundo, su abuela le obsequia un cachorro al que llama Plúmbago.⁶⁵

Para Estela Leñero Franco, *¡Adiós, querido Cuco!* es una obra profunda de una gran sensibilidad que logra transmitir a los niños pequeños sentimientos que les ayudan a comprender su entorno. Berta Hiriart, “con sabiduría y experiencia, utiliza un lenguaje sencillo, lleno de juegos teatrales y visuales que logra atrapar a los espectadores” (2006, 84).

Del corpus analizado, *Lágrimas de agua dulce* es la única obra en la que la protagonista muere. Su transformación en estatua de sal permite explicar su muerte como un castigo por el rompimiento de ciertas normas religiosas. Su pérdida deja un sentimiento de culpa colectivo. Pero, sin duda, el castigo más terrible es para el padre de la niña, quien

⁶⁴ Generalmente, “el año simboliza la medida de un proceso cíclico completo. Comporta sus fases ascendentes y descendentes, evolutiva e involutiva, sus estaciones” (Chevalier 1991, 109).

⁶⁵ “Planta de origen sudafricano que se distingue por sus flores de color gris plateado azulado.

llora inconsolablemente a los pies de su hija. La penitencia que vivió Domingo, el protagonista de *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, durante cuarenta años, comienza a padecerla José.

Como podemos ver, en ambos dramas la infancia es destruida. La vida de los hijos pasa a un segundo plano, pues el interés de los adultos se centra en la ambición. La avaricia los cegó, hizo que perdieran conciencia de la realidad y cometieran hechos terribles. Ángel Iván Olivares Buendía y Jaime Chabaud escenifican la muerte de los hijos a manos de sus padres evidenciando el fracaso del binomio padre-hijo (a). La escisión del núcleo familiar se da por ausencia, incomunicación y muerte. Con la muerte del hijo, afirma Ángel Rama, se cancela toda posibilidad de proyección de una generación a otra, se cancela el futuro de la sociedad patriarcal

Tras la muerte de Sofía comienza a llover en pequeñas gotas. El milagro se dio, aunque el pueblo de Icuricui no lo mereciera. La historia de Sofía deja en el público una sensación de coraje, de impotencia y de compasión por los niños que son víctimas de la explotación infantil, del maltrato físico y psicológico. En este drama, escribe el periodista Miguel Yedra, “Jaime Chabaud logra un equilibrio perfecto entre lo emocional y lo social que hace que el espectador se identifique racionalmente con los personajes que representan el bien. Con sencillez nos muestra la maldad personal y colectiva de que puede ser capaz el ser humano mediante la discriminación, la ambición y el poder” (2008, 15a).

En este sentido, *Lágrimas de agua dulce*, le aporta al público elementos para detonar la reflexión acerca de la ambición y la insensibilidad, pues el dramaturgo “aborda la crueldad y la estupidez humanas, pero sin llevar a esas actitudes al tremendismo, al melodrama o a cualquier otra forma de chantaje (que además son trampas para el

pensamiento)” (Olivo 2008, 10e). Con la escenificación se logra conectar dos emociones poderosas: la ternura y el horror. Es cierto, la obra no tiene un final feliz, pero tampoco deja un sabor amargo porque habla de la solidaridad, de los verdaderos amigos en tiempos de crisis.

Podemos concluir que:

- a) los personajes de los dramas analizados son principalmente niños de provincia, entre siete y ocho años.⁶⁶ Los creadores remiten al público a un contexto al que aún no ha llegado la tecnología, y logran que el niño descubra, desde la historia de uno como él, otras posibilidades de ver la muerte y la vida.
- b) son diversas las figuraciones de la muerte que los dramaturgos trasladan al escenario y que pueden o no coincidir con la particular visión de algunos niños, para quienes la muerte es una planta seca, una habitación oscura y silenciosa o una persona inmóvil o cubierta de sangre.
- c) los paradigmas de la muerte presentes en las obras se refieren a dos constantes: la física y el olvido. La primera es natural y necesaria; la segunda, terrible, pues implica la pérdida de la identidad. Ambas inevitables, porque la muerte está inmersa

⁶⁶ Para la maestra María del Socorro Merlín, los autores y directores, además de ser profesionales del teatro, deben tomar en cuenta las edades del público a quien dirigen sus creaciones, pues, según Merlín, para los niños de 6 y 7 años “el teatro puede ser un lugar mágico donde suceden cosas, que no saben por qué ni cómo suceden y quieren averiguarlo. El teatro puede ayudarles en la adquisición de nociones espaciales y temporales; palabras, formas, colores y sonidos que lo auxilien a lograr una mayor confianza en sí mismo. Al presenciar historias contadas de manera estética e identificarse con los personajes, desarrollan la capacidad de sublimar su egocentrismo, asimismo, estimulan su natural disposición a imaginar y crear. El niño de ocho a nueve años se vuelve más observador, se expresa mejor y desarrolla más su coordinación sensorio-motora [...] A esta edad tiende a asimilar mejor la noción de tiempo: presente, pasado y futuro, aunque el concepto de historia y ubicación de hechos le resulte todavía complejo. Representa mejor sus experiencias, ya sea gráficamente o por medio de juegos teatrales o dibujos. Le gusta lo misterioso: claves para hablar con sus compañeros, nombres de héroes favoritos, papeles ficticios en juegos, secretos que comparte con sus mejores amigos [...] El teatro recrea en escena mundos imaginarios, incrementa el uso del lenguaje y presenta mayor elaboración en los movimientos, las formas, colores y sonidos; se establece también una relación más estructurada de tiempo y espacio pues los niños son capaces de globalizar un espectáculo” (2000, 25-26).

en cada ser, en cada emoción, en cada acto. Sentir y dejar de hacerlo, recordar y olvidar, despertar y dormir, habitar y abandonar espacios son círculos que se abren y se cierran, son formas de “vivir” y de “morir.”

- d) además de las representaciones culturales de la muerte en escena, los autores la recrean como parte del ciclo de la vida, como un hecho generador de emociones contrastantes que deben experimentarse y superarse. Ya Bruno Bettelheim, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (2004), demostró la conveniencia de abordar temas dolorosos y existenciales en los cuentos para niños, porque estas narraciones propician el enfrentamiento y la superación de situaciones reales y difíciles a través de símbolos.
- e) es cierto que en las historias está presente el miedo a la muerte inculcado por los adultos, pero también se observa la aceptación de que todo lo que inicia, termina. Finalmente, los niños protagonistas siguen la trayectoria de los héroes y superan las pruebas (pérdida de seres queridos, miedo al abandono, a la oscuridad, al olvido y a la muerte) gracias a la compañía y las palabras de los abuelos, y al paso del tiempo.
- f) parte de lo que ponderan los dramaturgos es la comunión entre ancianos y niños a través de la narración de historias y del intercambio de ideas, sentimientos y emociones. Y cuando los que mueren son los abuelos, se daña -aunque no termina- un importante vínculo generacional que implicaba compañía, paciencia, comprensión y transmisión de la sabiduría popular o de la experiencia.
- g) la ciencia también participa de la muerte. Los autores hacen una descripción objetiva de ella: hablan de enfermedades, de la cesación de los latidos del corazón,

de la ausencia de pulso o de respiración, y de la medicina que ha salvado muchas vidas.

- h) en el espacio de ficción la muerte es pareja, aunque principalmente “se van” los ancianos, también mueren niños y adultos.

Es importante señalar que los autores y directores muestran las posibles reacciones de los niños ante la pérdida del otro en su entorno inmediato. Esa sensación de abandono, de ira contenida, de impotencia y hasta como de orfandad que deja la muerte de alguien cercano y querido está presente en la dramaturgia infantil mexicana contemporánea. Aunque sus propuestas van más allá de la pura representación del dolor humano, pues llevan a escena lo maravilloso que es la vida, la continuidad y la pervivencia de los recuerdos.

La muerte implica dejar espacios. Es transformación. Lo que Heidegger ha llamado ser-para-la muerte, significa la circunstancia de que todos los seres humanos han de abandonar alguna vez el espacio en el que estuvieron en fuerte conexión con otros, por eso, puntualiza el filósofo alemán Peter Sloterdijk, “la muerte importa en definitiva más a los supervivientes que a los difuntos. Así, la muerte humana tiene siempre dos caras: una, que abandona un cuerpo helado, y otra, que muestra restos de esferas: algunos de estos restos son asimilados en espacios superiores y vivificados de nuevo, mientras otros quedan abandonados” (2000, 54).

Finalmente, los creadores brindan posibilidades de comprensión, aprehensión y reflexión sobre la muerte, porque no la presentan igual que la terrible culminación de la vida o la ausencia definitiva, sino como la recreación de una serie de pequeñas pérdidas y estados terminales del proceso de crecimiento de la vida en sí misma.

CONCLUSIONES

Este ensayo constituye un primer acercamiento al teatro para niños. Realizarlo me permitió comprender e interpretar textos dramáticos y reflexionar acerca del trabajo que se debe llevar a cabo antes de su representación. Si bien algunos directores prescinden del texto para crear escenificaciones, hay otros para quienes el teatro es una creación artística donde convergen los signos lingüísticos y los signos teatrales. Para quienes el texto constituye un motivo para la creación escénica⁶⁷, la lectura y la comprensión del mismo es (o debería ser) el primer trabajo a efectuar pues, como asevera Domingo Adame, “la importancia de la interpretación de un texto dramático por parte del director puede ser la diferencia entre la ‘creación teatral’ y la simple ilustración u organización del texto escénico” (1993, 6).

El director puede clarificar y resaltar lo que no logra el dramaturgo. Es probable que la escenificación no cumpla con las expectativas del lector del texto dramático (quizá la imaginación sea más rica para visualizar espacios escénicos y personajes) pero lo que sí puede lograr es cautivarlo al conjuntar diversos elementos escénicos.

Acercarme al teatro para niños me ayudó a descubrir una literatura que emociona, divierte y propicia la reflexión, además de comprobar que los dramaturgos están escribiendo acerca de temas que afectan directa e indirectamente al público, a fin de sensibilizarlo hacia lo que ocurre en el mundo. Parte del teatro para niños que se escribe y se dirige en México comparte con el de otros países el interés, no sólo de entretener, sino también de desarrollar las emociones del universo infantil a través del tratamiento de

⁶⁷ Domingo Adame asevera que, para la hermenéutica, el director sería un creador cuando utiliza productivamente su imaginación y elabora su propia configuración a partir de un texto dramático, en su puesta en escena (1993, 11).

temáticas reales y actuales, propias de la infancia, tales como la necesidad de ser amado y respetado, el miedo a la oscuridad, a la violencia intrafamiliar, la soledad, la explotación y la muerte.

El teatro para niños, asegura María del Socorro Merlín, pone énfasis en los conflictos porque esta estructura es la que opera en el desarrollo del niño, “quien aprende gracias a los conflictos que resuelve diariamente, porque para su desarrollo debe saber plantearse objetivos, detectar problemas y resolverlos, ser observador, analítico y crítico” (2000, 42). En este sentido, debemos coincidir en que la referencia que los autores y directores hagan a la vida, la existencia o la realidad de los niños tendrá que ser mediante un argumento en el que se conjunten lo real, lo imaginable y lo deseable, a fin de satisfacer, como escribe Emilio Carballido, la necesidad que tiene el niño de hacerse uno dentro del grupo, el deseo de convertirse en otro y trascender (1980, 7-8).

La experiencia de ver escenificaciones de los dramas analizados y de otras obras para niños me permitió observar la respuesta del público, la atención que presta al espectáculo, sus manifestaciones de alegría, de tristeza y de inconformidad ante situaciones que le parecen injustas.

Con respecto al tema de la muerte, quizá no sea del interés de algunos niños, quizá sí. Habría que reflexionar en lo que logran las obras analizadas, en particular, y el teatro, en general, en el público que ha sufrido la pérdida de un ser querido o en aquéllos que, tarde o temprano, vivirán la experiencia de la muerte. Este ensayo evidencia la necesidad que hay en algunos dramaturgos de compartir sus experiencias respecto a la muerte, sobre todo las relacionadas con la pérdida de los abuelos. Es cierto, los viejos “se van”, escriben los autores, pero eso no significa que debemos olvidarlos. Su final llegará cuando dejemos de

recordarlos, pues el olvido es la muerte de la memoria. Por eso es importante destacar que en las historias cobra singular importancia el vínculo entre abuelos y nietos.

Los diversos tipos de emociones provocadas por la muerte y por el dolor, que generalmente se viven a solas, en el teatro se experimentan y se comparten. Los autores apelan a lo intelectual, a lo emocional, a lo fantástico y a lo lúdico, a fin de que el niño perciba la muerte y el duelo como hechos naturales, concretos e irreversibles.

Con esta investigación pude comprobar que:

- Contrariamente a lo que se piensa, temáticas actuales e ideas trascendentales dan origen al teatro para niños.
- Parte del teatro para niños que se escribe en nuestro país conforma un texto artístico que, además de divertir, instruye, pues muestra el mundo y propicia la reflexión.
- La mitología indígena, los cuentos de hadas, la lírica infantil, los juegos tradicionales y el arte desempeñan un papel importante en la dramaturgia infantil, pues permiten conjuntar el pasado con el presente, así como recrear artísticamente conflictos reales o actuales a partir de la narración oral y de lo lúdico.
- El corpus analizado permite el enfrentamiento y la solución de diversos conflictos a través de la creación de espacios interiores, de símbolos y de personajes.
- Gran parte del mérito poético de los dramas estudiados está, no sólo en los propios textos o en la capacidad de los dramaturgos para crear mundos fantásticos convirtiendo en metáfora lo que es la cotidianidad, sino también en la definición y recreación que hacen de la muerte como parte del ciclo de la vida, como sueño, despedida, vuelo, transformación, liberación o hecho consumado. Finalmente, la dramaturgia, al tocar el motivo de la muerte, nos introduce en diversos espacios, en

los mundos desconocidos del infierno, del paraíso y de los sueños, pero también en la vida, en el universo de las emociones, los temores y deseos humanos. En el espacio escénico, la muerte se convierte en imagen, metáfora, palabra, sonido y silencio, en presencia, en un hecho irrefutable y “reconfortante”.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Directa

CARRASCO, Maribel. *El pozo de los mil demonios*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 1994.

CHABAUD MAGNUS, Jaime. *Lágrimas de agua dulce*. México, *Paso de Gato*. Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público, 2007.

HIRIART, Berta. *¡Adiós, querido Cuco!* Buenos Aires, Colihue, 2005.

OLIVARES BUENDÍA, Ángel Iván. *Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 2002.

ZACARÍAS, Mari. *El muerto todito*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 1999.

2. Indirecta

ADAME, Domingo. “Hacia una lectura hermenéutica del texto dramático por el director teatral”. *Teatro*, año 11, no. 3, enero-junio 1993, pp. 5-13.

ALTAMIRANO, Liliana. “El juego y la imaginaria popular exponen el tema de la muerte en *El muerto todito*.” 1998.

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/131198/elmuerto.htm>, (enero 2007).

_____ “Celebrar la muerte como la vida, en la puesta en escena *El muerto todito*.” 1998.

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/281098/elmuerto.html>, (marzo 2007).

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelanda. Barcelona Edhasa, 1990.

BARRERA LÓPEZ, Reyna. “*El pozo de los mil demonios*, de Maribel Carrasco. Una buena muestra.” *Escénica* 14 y 15, noviembre 1992 / febrero 1993, pp. 58-61.

BENÍTEZ, Roberto. “El Programa Nacional de Teatro Escolar en Veracruz.” *Tramoya* 79, abril-junio 2004, pp. 85-89.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. México, Porrúa, 1997.

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furio. Barcelona, Crítica, 2004.

CALZADA, Jesús. "El teatro mexicano, esa otra piratería." *Paso de Gato*, no. 3, julio-agosto 2002, pp. 85-89.

CARBALLIDO, Emilio. *El arca de Noé*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1980.

Cuatro juguetes de teatro. México, IPN, 1997.

CARDANA, Fernán y Luciana REYBAL MACHADO. "Acerca de los temas que se abordan en las obras teatrales."

<http://www.juntadeandalucia.es/observatoriodelainfancia/oja/esp/descargar.aspx?id=12578&tipo=documento>, (febrero 2007).

CARRASCO, Maribel. "Lo que el viento se llevó." *Paso de gato*, año 1, no. 3, julio-agosto 2002, pp. 20-21.

_____ "Kásperle o las fantasmagorías del doctor Fausto." *Paso de gato*, año 1, no. 18, septiembre 2004, pp. I-XII.

_____ "La legión de los enanos." *Teokikixtli*, año IV no. 14, julio 2001, pp.2-5.

CARROLL, Lewis. *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. Trad. Jaime de Ojeda. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1998.

CONVERSO, Carlos. "¿Por qué hacer teatro para niños?" *Espacio Escénico*, no.7, julio 2001, pp. 5-6.

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona, Crítica, 2000.

CHABAUD MAGNUS, Jaime. "De infancia y temores." *Espacio Escénico*, no. 7, julio 2001, pp.13-14.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1991.

CHIMAL, Alberto. *El secreto del Gorco*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 1997.

CRUZ BARCENAS, Arturo. "Una mala obra puede ahuyentar a un niño para siempre: González". Cumple un año en cartelera *El circo de los ratones*." *La Jornada*, año 20 no. 7207, 18 de septiembre de 2004, Cartelera, p. 13a.

DANIS, Daniel. *El puente de piedras y la piel de imágenes*. Trad. Boris Schoemann y Elena Guiochíns. México, Eds. Anónimo Drama, 2003.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México, FC E, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Trad. Carmen Castro. Madrid, Santillana, 1995.

ENTREVISTA a Ángel Iván Olivares Buendía, 2008.

ENTREVISTA a Perla Szuchmacher, 2007

ENTREVISTA a Berta Hiriart, 2007.

ESCARTÍN, Monserrat. *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona, Gual, 1996.

ESPINOSA, Carolina. “Estrenan *El pozo de los mil demonios*. Pesadilla infantil para actores, muñecos y público que se arrime.” *Tiempo libre*, 27 agosto / 2 septiembre de 1992, p. 45.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Trad. Elisa Briega Villarrubia. Madrid, Arco/Libros, 1999.

FORSTER, Merlin H. *La muerte y la poesía mexicana*. Pról. y selec. México, Diógenes, 1970.

FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos en la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.

GARAY TORILLO, Josefina. *Estudio sobre el teatro de lo fantástico. El caso de dos autoras en México: Leonora Carrington y Elena Garro*. Tesis de maestría. México, UNAM/FFL, 2007.

GARCÍA PONCE, Juan. *De viejos y nuevos amores*, v. 1. México, Joaquín Mortiz, 1998.

GARIBAY, Ángel Ma. *Mitología griega. Dioses y héroes*. México, Porrúa, 1978.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, José Francisco. *Las fantasías de los niños. Mentalidad infantil*. Madrid, Edimat Libros, 2000.

GORDON, Samuel (compilador). *Teatro Mexicano Reciente. Aproximaciones críticas. Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. México, Eds. Eón/UTEP, 2005.

GUERRERO, Gilberto. *Sin fin*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 1995.

GUIOCHÍNS, Elena. *Juan Volado*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 1998.

_____, "Prejuicios en el teatro para niños." *Paso de Gato*, año 1 no.3, julio-agosto 2002, p. 32.

_____, "La historia de infancia de NUC: de cómo se convirtió en fantasma y de cómo descubrió que era una niña eterna." *Paso de Gato*, año 1 no. 4, septiembre-octubre 2002, pp. I-IV.

HARMONY Olga. "Teatro para niños." *La Jornada*, año 1 no. 7488, 30 de junio de 2005, espectáculos, p. 9a.

_____ "Para niños." *La Jornada*, año 25 no. 8694, 30 de octubre de 2008, cultura, p. 4a.

HENESTROSA, Andrés. *Los hombres que dispersó la danza*. México, UNAM, 1960.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. *La mujer sabia*. *Tramoya* 42, enero-marzo 1995, pp. 5-21.

HIDALGO, Georgina. "El muerto todito, teatro infantil para morirse de risa." 2001. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo2001/diarias/nov/081101/muerto.htm>, (enero 2007).

HIRIART, Berta. "El teatro para niños en México: aproximación a un diagnóstico." *Espacio Escénico*, no. 7, julio 2001, pp. 3-5.

_____ "Sueño y realidad del teatro para niños." *Paso de Gato*, año 4 no. 22, julio-septiembre 2005, pp. I-X.

_____ *Niñas de guerra*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 2005.

HOTH, Mónica. *Martina y los hombres pájaro*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 2005.

ITA, Fernando de. "817 palabras sobre el teatro para niños." *Espacio Escénico*, no. 7, julio 2001, pp. 7-8.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Trad. Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles y Ela Ma. Fernández Palacios. Madrid, Taurus, 1986.

JIMÉNEZ DE BAÉZ, Yvette. *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*. Una lectura crítica de sus obras. México, ColMex/ FCE, 1990.

KOTT, Jan. *El manjar de los dioses*. Trad. Juan Tovar. México, Eds. Era, 1977.

LEÑERO, Carmen. *La luna en el pozo. Ensayos sobre el arte teatral. En torno a Enrique IV de Pirandello*. México, CNCA, 2000.

_____ “Palabra poética y teatralidad”. *Acta Poética*. Poéticas del teatro, la música y la literatura, no. 24-1, 2003, pp. 225-258.

LEÑERO FRANCO, Estela. “Dos buenas obras infantiles.” *Proceso*, no. 1550, 16 de julio de 2006, Cultura, p. 84.

LEYVA, Amaranta. *Mía*. México, *Paso de Gato*. Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público, 2008.

LIZÁRRAGA MAQUEO, Gustavo H. *Soy reflejo en el espejo*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 1995.

LOPE BLANCH, Juan Miguel. *Vocabulario mexicano relativo a al muerte*. México, UNAM, 1963.

LÓPEZ TAMEZ, Román. *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Murcia, 1990.

MALDONADO, Verónica. *Valentina y la sombra del diablo*. México. *Paso de Gato*, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público, , 2008.

MALPICA MAURI, Javier. “El teatro infantil, ese niño olvidado.” 2006.
<http://www.correodelmaestro.com/antiores/2006/febrero/artistas117.htm>, (junio 2008).

MALVIDO, Elsa. “La muerte en la lírica infantil colonial mexicana.” *Coexistencia. Etnología, Diversidad, Ciencia, Arte y Humanismo*, año 2 no.4, 2006, pp. 24-31.

MANTE, Elvia y TAVERA, César. *Teatro para niños*. Nuevo León, Monterrey, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 2000.

MARQUET, Antonio. *Archipiélago dorado. El despegue creador de la narrativa de Agustín Yáñez*. México, UAM-Azcapotzalco, 1997.

MÁRQUEZ, Carlos. “Lágrimas de agua dulce, obra para concienciar sobre la explotación infantil y la carencia de agua.” 2008.
<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2008/06/25/index.php?section=cultura&article=013>, (agosto 2008)

MARTÍNEZ, Norma. “Los niños, los mejores intérpretes de las metáforas: Maribel Carrasco.” 2001.
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/feb/140201/mcarrasc.htm> (marzo 2007).

MEDINA, Xóchitl. “Historia del teatro escolar.” *Paso de Gato*, año 1 no.3, julio-agosto 2002, pp. 18-19.

MÉNDEZ, Carla. “*Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna*, una nueva propuesta de teatro infantil.” 2003.

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/15ago/histocam.htm>, (marzo 2006).

_____ “*¡Adiós, querido Cuco! regresa a la escena en el teatro Helénico.*” 2006

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=7&fecha=2006-03-03>,

(marzo de 2007).

MENDOZA T. Vicente. *Lírica infantil de México*. 2ª. ed. México, FCE, 2003.

MERLÍN CRUZ, María del Socorro. *A los niños el mejor teatro. Sugerencias para la escena*. México, CNCA, 2000.

MONTEMAYOR, Carlos (coordinador). *Diccionario del náhuatl en el español de México*, México, UNAM, GDF, 2007.

MORALES, Ana María. “Las fronteras de lo fantástico.” *Signos Literarios y Lingüísticos II*, 2, 2000, pp. 47-61.

MURRAY PRISANT, Guillermo. “*El pozo de los mil demonios.*” *El Financiero*, 3 de diciembre, 1992, p. 69.

NOBILE Angelo. *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Madrid, Eds. Morata, 1992.

OLIVO, Demetrio. “‘*Lágrimas de agua dulce*’ El abuso laboral contra los niños, tema del notable unipersonal; Ana Zavala consigue vivaz actuación.” *La Voz de Michoacán*, año LXI no. 19, 919, 25 de junio de 2008, pp. 10-11.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1977, (Colección Popular, 107).

PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*. Trad. de Fernando de Toro. Barcelona, Paidós, 1996.

PÉREZ PICHÓN, Gema. *El doble y la otredad como elementos estructurantes en Los días enmascarados, Aura y ‘El amante del teatro’ de Carlos Fuentes*. Tesis de licenciatura. México, UAM-Iztapalapa, 2006.

PIMENTEL PÉREZ, Rafael. *Los actoreses*. México, Eds. Corunda/Conaculta, 1996.

_____ “El teatro infantil en México, de ‘relleno.’” *Paso de Gato*, año 3 no.18, septiembre 2003, p. 64.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. de Lourdes Ortiz. Madrid, Fundamento, 1985.

RALL, Dietrich (compilador). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco. México, UNAM, 2001.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*. México, FCE, 1978.

RUIZ, Ihonatán. "Rulfo en títeres." *Paso de Gato*, año 1, no. 6, enero-febrero 2003, p. 49.

SALCEDO, Hugo. *El teatro para niños en México*. México, Porrúa/ UBC, 2002.

_____ "Autores dramáticos para el público infantil y juvenil." *Teokikixtli*, año 2 no. 8, diciembre 1990, pp. 14-20.

_____ "El teatro para niños en México, una aproximación." *Paso de Gato*, año 1 no. 3, julio-agosto 2002, pp. 31-32.

_____ "Un baúl lleno de sueños y muñecos." *Teokikixtli*, año 2 no.7, septiembre 1999, pp. 2-3.

SALINAS, Casandra. "*El pozo de los mil demonios*." *Macrópolis* 32, 15 de octubre de 1992, p. 84.

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen. "Metáfora plástica del arte dramático. Entrevista a Jarmila Masserova." *Escénica* 11, mayo-junio 1992, pp. 13-15.

SANDOVAL PALLARES, Juan. "La muerte, una propuesta de análisis." *Coexistencia*. Etnología, Diversidad, Ciencia, Arte y Humanismo, año 2 no. 4, 2006, pp. 7-11.

SHALER, Jane. *El niño y la muerte*. Trad. de M. A. Fernández Álvarez. Madrid, Alhambra, 1983.

SILBERMAN, Larry. "Acerca de un programa nacional de teatro escolar." *Paso de Gato*, año 1 no. 3, julio-agosto 2002, pp. 24-25.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Trad. Isidoro Reguera, prólogo de Rüdiger Safranski. Madrid, Eds. Siruela, 2000.

SOLÍS, Luis Martín. "Apuntes para una política teatral para niños." *Paso de Gato*, año 1 no. 3, julio-agosto 2002, pp. 22-23.

_____ "La legión de los enanos." *Teokikixtli*, año 4, julio del 2001.

_____ "“*El pozo de los mil demonios*.” *Escénica* 14 y 15, noviembre 1992/ febrero 1993, pp. 36-38.

SZUCHMACHER, Perla. *El rey que no oía, pero escuchaba*. México, *Paso de Gato*, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público, 2007.

TEJEDA MAGOS, Ana Rita. “*El pozo de los mil demonios*, originalidad de personajes fantásticos.” *Unomasuno*, 15 de noviembre de 1992, p. 2

_____ “*El pozo de los mil demonios*, una propuesta diferente de teatro infantil.” *Unomasuno*, 30 de agosto de 1992, p. 1.

TEJERINA LOBO, Isabel. *Estudio de los textos teatrales para niños*. Madrid, Universidad de Cantabria, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 2ª. ed. Trad. Silvia Delpy. México, Premiá Editora, 1981.

_____ (compilador). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. México, Siglo Veintiuno Editores, 1991.

TREJO, Blanca Lydia. *La literatura infantil en México. Desde los aztecas hasta nuestros días*. México, Información Crítica-Orientación, 1950.

TREVIÑO GONZÁLEZ, Medardo. *Viaje a la esperanza*. *Tramoya* 79, abril-julio 2004, pp.71-84.

TORRES, Morelos. “Arnold Belkin: escenografía como factor de renovación teatral.” *Escénica* 11, mayo-junio 1992, pp. 16-18.

TURNER, Mary. *Cómo hablar con niños y jóvenes sobre la muerte*. Trad. Rafael Santandreu. Madrid, Paidós, 1998.

VALENZUELA, Teresa. *Luna cara de conejo*. *Tramoya* 19 y 20, abril-septiembre 1989, pp. 42-50.

VARGAS, Francisco. “Viaje al Mictlán.” 2006
<http://conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=7&fecha=2006-08-31>, (junio 2007)

VÉLEZ ORTIZ, María Leticia. “*El pozo de los mil demonios*, la mejor obra de teatro infantil. Rescatada del baúl de los recuerdos.” *El Día*, 16 de octubre de 1992, p. 20.

WALLON, Henry. *Los orígenes del pensamiento del niño*. 2t. Trad. Dora Douthar, Élica Daró y Hugo Acevedo. Buenos Aires, Eds. Nueva Visión, 1976.

WESTHEIM, Paul. *La Calavera*. Trad. Mariana Frenk. México, Biblioteca Era, 1971.

WOLFELT, Alan. *Consejos para jóvenes ante el significado de la muerte*. Trad. Laura Sales. Barcelona, Diagonal, 2003.

YEDRA, Miguel. “En el teatro El Granero, *Lágrimas de agua dulce*. Historia para reflexionar sobre la discriminación.” *La Jornada*, año 25, no. 8904, 31 de mayo de 2008, p. 15a.

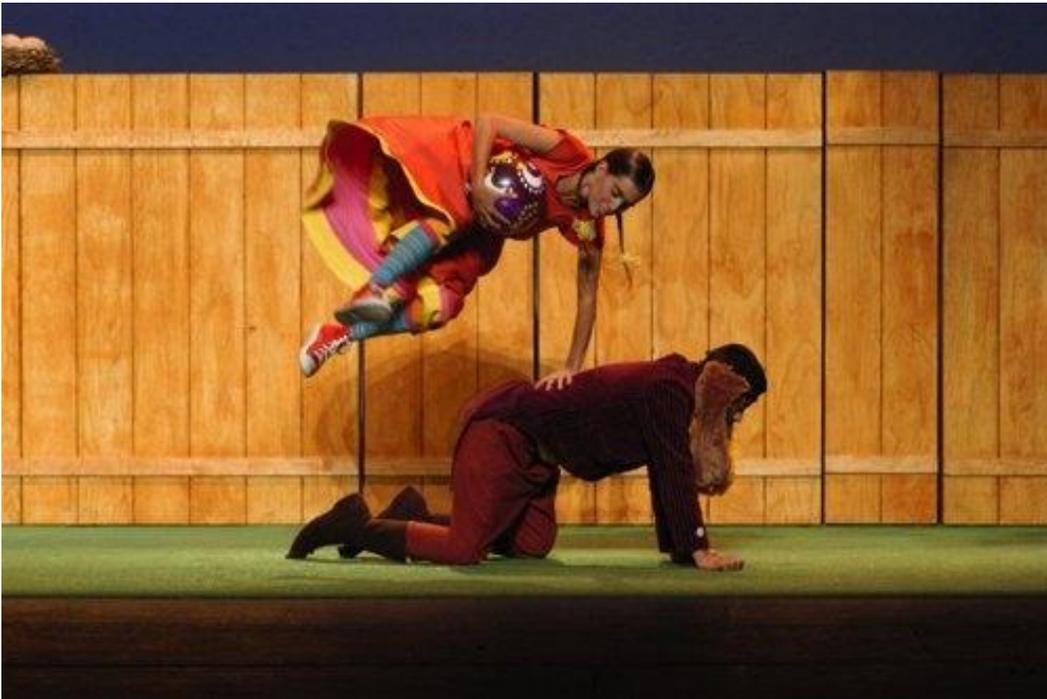
_____ “Tres opciones para este domingo.” *La Jornada*, 12 de octubre de 2003, Cartelera, p. 21a.

_____ “¡Adiós, querido Cuco!” *La Jornada*, año 21 no. 7540, 21 de agosto de 2005, Espectáculos, p.7a.

ZUÑIGA, Denisse. “Los niños opinan del teatro.” *Paso de Gato*, año 1 no. 3, julio-agosto 2002, pp. 33-34.

_____ “Sí a la censura en el teatro para niños. El niño en el paraíso.” *Paso de Gato*, año 1 no.6, enero-febrero 2003, p. 50.

¡Adiós, querido Cuco!





Fotos: José Jorge Carreón

Lágrimas de agua dulce





Fotos: Erick Sánchez

El pozo de los mil demonios





Fotos: Rogelio Cuéllar