



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

---

**POÉTICA DE LA MIGRACIÓN EN LA DRAMATURGIA  
MEXICANA PARA LA INFANCIA**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**DOCTORA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

PRESENTA  
**YOLOXÓCHITL GARCÍA SANTAMARÍA**

DIRECTORA DE TESIS:  
**DRA. ALICIA V. RAMÍREZ**

CODIRECTORA:  
**DRA. ARACELI TOLEDO**

JUNIO, 2022

*...no existe una única historia de un único autor, sino que cada historia da origen a otras historias, en la formación de una red interconectada y simbólica, con un fondo mítico.*

Marina Colasanti

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO I. TEATRO Y SOCIEDAD .....</b>	<b>14</b>
1.1. Origen y desarrollo del teatro.....	15
1.2. Panorama del teatro mexicano .....	25
1.3. Teatro para la infancia en México: de lo escolar a lo social.....	33
1.4. La migración en la dramaturgia para la infancia: Antecedentes y actualidad.....	49
1.5. Especificidad del teatro: convivio, expectación y acontecimiento poético.....	60
<b>CAPÍTULO II. DE LO IMAGINARIO SIMBÓLICO A LA CONFIGURACIÓN DE IMÁGENES PRIMORDIALES. PERSPECTIVA TEÓRICA.....</b>	<b>64</b>
2.1. Apuntes sobre hermenéutica simbólica.....	65
2.2. El símbolo como apertura de sentido .....	68
2.3. Mito e imaginación simbólica .....	74
2.4. Arquetipo como representación de imágenes simbólicas.....	79
2.5. Imágenes del aire en la imaginación poética .....	83
<b>CAPÍTULO III. CONSTRUCCIÓN ONÍRICA Y SIMBÓLICA EN <i>MARTINA Y LOS HOMBRES PÁJARO Y GOLONDRINAS</i>.....</b>	<b>100</b>
3.1. La transición del sueño a la experiencia onírica en el camino de la infancia migrante.....	102
3.2. Representaciones del migrante por medio del vuelo.....	121
3.3. Otras figuras del vuelo alado: dioses, ángeles y hadas .....	126
3.4. Símbolos de carácter aéreo: las plumas. Entre la caída y la ascensión.....	129
3.5. Símbolos de aniquilación aérea: Las jaulas y el encierro.....	133
<b>CAPÍTULO IV. REPRESENTACIONES ARQUETÍPICAS Y RESIGNIFICACIÓN DE MITOS .....</b>	<b>137</b>
4.1. El arquetipo de la madre: La persistencia de Penélope en la mujer .....	139
4.1.1. Otras formas del arquetipo de la madre: De ayudante a oponente.....	146
4.2. Arquetipo del padre o la figura de Ulises en el padre de Martina.....	160
4.3. El arquetipo del héroe/heroína en la niñez migrante.....	164
4.3.1. Martina como diosa de la sabiduría y la guerra .....	165
4.3.2. La niña heroína.....	169
4.3.3. El arquetipo del héroe en Alfonso: El crecimiento espiritual a través de la integración de la fantasía.....	176
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>189</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>198</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>208</b>
a) Semblanzas de las dramaturgas .....	208
b) Listado de las puestas en escena.....	210

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como objeto de estudio la dramaturgia mexicana escrita para la infancia con tema de migración. El problema central que atiende este proyecto es cómo se construye la migración en *Martina y los hombres pájaro* de Mónica Hoth y *Golondrinas* de Gabriela Román, desde una perspectiva de lo imaginario simbólico.

Para la selección de estas obras consideré varios aspectos, tales como el año de publicación y la generación a la que pertenecen las autoras. Mientras Mónica Hoth nace en los años cincuenta, Gabriela Román pertenece a la generación de escritoras nacidas en los ochentas. Esto, en un primer momento me permitió observar dos visiones personales sobre un tema universal. Por otra parte, *Martina y los hombres pájaro* fue publicada a inicios de la primera década del siglo XXI, mientras *Golondrinas* se publicó once años después. Este rasgo temporal da una visibilidad del fenómeno migratorio en este tiempo.

Cabe señalar que la obra de Hoth fue acreedora del Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes en el 2003, mientras la obra de Román recibió mención honorífica del mismo premio en el 2010, aunque su publicación se realizó hasta el 2014. No obstante, hay un aspecto más relevante en la selección de ambas obras: El proceso de simbolización. Este elemento permite articular imágenes regidas por el aire, lo cual hace acceder a una visión poética en la construcción de personajes y situaciones dominadas por la evocación mitológica y espiritual, hacia una construcción poética de la migración.

Si bien es importante tener en cuenta que en el teatro para la infancia de las últimas décadas se han desarrollado temas que en otras épocas se consideraban tabú (tales como la muerte, la enfermedad, el abuso sexual, las desigualdades de género, la violencia, entre otros) se ha optado por el análisis temático de la migración dado que ésta condensa en cierta medida los

temas ya mencionados, además de ser un problema actual a nivel global que sitúa a las niñas y los niños como actores sociales.

Al respecto, deben aclararse dos conceptos previos. El primero es el de “teatro para la infancia”, entendido como: “Aquel que involucra al espectador niño [niña] o joven desde un régimen de experiencia cultural que le es específico, desde su particular forma de estar en el mundo” (Dubatti y Sormani 53-54). El segundo son los “temas tabú”, a los que haré referencia para designar aquellos temas que de acuerdo a las creencias culturales y religiosas deberían callarse, especialmente entre las infancias; ya que, parafraseando a Dubatti y Sormani, son temas que incomodan al adulto y generan cuestionamientos entre los espectadores (54). No obstante, con el devenir del tiempo y los cambios en la concepción sobre la infancia, la apertura de ciertos temas en el teatro se ha expandido, dotándole a las niñas y los niños la capacidad de comprender y asimilar su realidad más inmediata.

Uno de los eventos sociales que se incrementó y tomó visibilidad en los escenarios fue la migración infantil. Encontré trece obras escritas entre 2003 y 2021 con dicha temática, algunas de ellas se escribieron, produjeron y/o escenificaron a la par en que yo me encontraba realizando esta investigación. Aunque sólo me centré en dos obras para el análisis específico, a lo largo de la tesis se da lugar a la mención de los demás textos dramáticos.

Las obras halladas se integran como corpus secundario, especialmente aquellas a las que tuve acceso al texto escrito y que coinciden en la evocación del migrante por medio de imágenes pertenecientes al aire; obras como *El vuelo de Cliserio* de Frino, *Pájaros en la frontera* de Chantal Torres o *Fantasmitas, cinco sueños regresando al sur* de Oz Jiménez sirven para ejemplificar algunos aspectos del marco contextual y teórico. Quiero señalar que la mayoría de

las obras no han sido publicadas, por lo que su lectura fue posible gracias a las y los autores quienes amablemente compartieron su escrito de forma personal.

El objetivo general al que responde esta investigación es analizar la manera en que la migración indocumentada de menores no acompañados por adultos se construye en la escritura dramática de dos autoras mexicanas del siglo XXI, a través de lo imaginario simbólico y las representaciones arquetípicas, con el fin de determinar si existe una poética específica en la construcción del tema migratorio para la infancia.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos, mismos que atienden objetivos específicos. En el primero se establece un panorama histórico del desarrollo del teatro en general y de la dramaturgia dirigida a las infancias en particular, con el fin de contextualizar el desarrollo del teatro con relación a la sociedad en la que se produce. De esta manera, realizo un recorrido desde el teatro en la Grecia antigua, donde se originaron las primeras representaciones hasta el teatro moderno, para después dar paso al desarrollo del teatro en México, y mostrar los primeros indicios del tema migratorio para el público en general, lo que servirá de antecedentes en el teatro para las infancias, primero como un proyecto de educación nacional, luego como mero entretenimiento y más recientemente como un teatro que abarca la toma de posturas respecto a los acontecimientos sociales y la implicación con la infancia mexicana.

El segundo capítulo agrupa las perspectivas teóricas que articulan la comprensión simbólica y mitológica con la dramaturgia infantil de migración. Cabe destacar que me oriento específicamente a lo imaginario simbólico que abarca el aspecto mitológico y arquetípico desde las cuales se desarrollarán los análisis posteriores, así como el estudio de las imágenes del aire. El criterio de elección de esta teoría como marco conceptual, se basó en la relación que mantiene con lo social, cultural e imaginario que conduce al terreno simbólico de la dramaturgia para la

infancia. Aunque recupero aspectos significativos de autores como Gilbert Durand, Gastón Bachelard, Erich Neumann y Carl G. Jung, también integro las investigaciones de Blanca Solares quien establece una mirada más local sobre la imaginación simbólica y la traslada a México. A través de ello, se van hilando las posturas en torno a las estructuras de lo imaginario con la dramaturgia que toca el tema de la migración indocumentada de niñas y niños no acompañados.

Por su parte, en el tercer capítulo se da paso al análisis simbólico con el fin de visualizar las imágenes pertenecientes al aire, así como el mecanismo por el cual se logra la transición entre lo real y el estado onírico en *Martina y los hombres pájaro* y en *Golondrinas*. Para este fin, comienzo por señalar las imágenes, los diálogos y las acotaciones por medio de las cuales las autoras construyen la travesía del migrante. Después agrupo algunos elementos que abarcan una visión ascensional del viaje, así como las imágenes del aire que representan símbolos de carácter aéreo y símbolos de su aniquilación, que de una u otra manera también sitúan a los protagonistas en una transformación espiritual.

Posteriormente, en el cuarto capítulo se analizan las representaciones arquetípicas, a fin de observar elementos mitológicos que en el contexto migrante se actualizan. El arquetipo femenino se analiza a través de la figura de la madre, tanto en su sentido positivo o benévolo como en el negativo o destructor, según lo referido por Jung y Birkhäuser-Oeri. El arquetipo del padre se observa únicamente en *Martina y los hombres pájaro*, ya que en *Golondrinas* está ausente. En el desarrollo de este análisis también se observa la estructura del viaje del héroe/heroína que como migrante no corresponde al héroe clásico, sino que el círculo del viaje mitológico se transforma. Cabe destacar que en cada uno de los apartados de este capítulo existe una relación con figuras mitológicas de la cultura griega, esto permite también su vinculación con el rol asumido por las mujeres que viven, ya sea de forma pasiva o activa, la migración.

Quiero remarcar que los análisis tanto del capítulo tercero como del cuarto, se hacen bajo un enfoque comparativo. Lo anterior con el fin de atender la hipótesis inicial de que las obras dramáticas dirigidas a la infancia en México son construidas a partir de una poética específica para tratar el tema de la migración, desde imágenes y metáforas que constituyen un lenguaje simbólico propuesto por las autoras.

En este punto quiero señalar que hacer un análisis desde la literatura permitirá visualizar a la dramaturgia para las infancias como una disciplina elaborada con recursos precisos del lenguaje, ya que muchas de las obras teatrales escritas para el público infantil empiezan a ser construcciones en las cuales las imágenes poéticas y el modo de organización literaria predominan. Así, la mayoría de las obras para la infancia mantienen una organización estructural similar a la del cuento de hadas e incorpora símbolos, imágenes y metáforas en la construcción de circunstancias y personajes que permiten el desarrollo dramático de cualquier tema. Lo anterior también se traduce en el manejo de la intertextualidad como una de las herramientas que vinculan a *Golondrinas* y a *Martina y los hombres pájaro* con personajes mitológicos, cuentos tradicionales y obras clásicas, lo que atendiendo los diferentes niveles de lectura podría traducirse como un guiño hacia el espectador adulto.

Por otro lado, deseo subrayar que para los estudios teóricos de la literatura dramática y el teatro contemporáneo esta investigación hace visible, en un primer momento, el panorama de los textos teatrales destinados a las niñas y los niños, para después establecer un modo de abordar el análisis de textos específicos que no se limite a la enunciación de la estructura o a la catalogación por género dramático. A pesar de los desencuentros ideológicos que pudiera suscitar mi inclinación por el análisis de la literatura dramática en el ámbito de los estudios teatrales

—quienes se centran más en la puesta en escena—, he decidido concentrarme en el texto escrito ya que este proporciona la pauta para su posterior montaje.

También quiero referir que de haber optado por el análisis de la puesta en escena, éste hubiera sido muy limitado ya que los montajes existentes son de diversa naturaleza escénica: teatro de sombras, teatro con títeres, teatro hecho por niñas y niños, teatro hecho por adultos, teatro con recursos de cine hecho a mano, etc. Sin embargo, para cubrir esta ausencia escénica en mi investigación, he indagado cada una de las representaciones que han tenido lugar desde 2004 a la fecha. De esta manera, se anexan dos tablas, correspondientes a las puestas en escena de ambas obras, donde se observarán la variedad de compañías y lugares en donde han sido representadas.

Un aspecto relevante que orienta mi interés por investigar la dramaturgia para la infancia es la falta de trabajos académicos. Entre los años 2000 a 2021 encontramos tan sólo tres estudios críticos. El primero es *El teatro para niños en México* de Hugo Salcedo, publicado en el 2002; el segundo es un estudio histórico muy completo que ofrece Josefina Brun bajo el título *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010*, publicado en 2011, en el marco del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución mexicana; y *Perspectivas de la dramaturgia para niños en México* de mi propia autoría, resultado de mi tesis de maestría en Artes Escénicas y publicado en 2016 como parte del Premio Juan Cervera de Investigación sobre Teatro para la Infancia y la Juventud, convocado por ASSITEJ-España<sup>1</sup>.

A estas investigaciones se suman otras que tienen su objeto de estudio en públicos específicos como *Teatro para la educación especial en el INBA* de Socorro Merlín y Leticia Ángeles, sin embargo, tal estudio data de 1987. También se encuentran memorias institucionales

---

<sup>1</sup> La Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud es un organismo internacional con sede en diferentes países, se fundó en 1965 en París, Francia, por ello sus siglas ASSITEJ vienen de su nombre original de la lengua francesa. Es el organismo con mayor impacto en el fomento de las artes escénicas orientadas a las infancias y juventudes en todo el mundo, además de contar con el reconocimiento de la UNESCO y el International Theatre Institute.

con información sobre el teatro promovido por el Instituto Nacional de Bellas Artes, tal es el caso de *70 años de teatro escolar del INBA* de Xóchitl Médina, de 2012 y *Teatro para públicos jóvenes: perspectivas internacionales*, que comprenden artículos de autores alrededor del mundo editado en México por Ediciones El Milagro y el INBA. Asimismo, se encuentra tan sólo un estudio respecto al teatro de migración: *La migración en el teatro para la infancia y la juventud de México* de Hugo Salcedo, publicado en 2020.

Además de estas investigaciones existen memorias de encuentros de nivel internacional como el *Boletín latinoamericano para la infancia y la juventud* editado por ASSITEJ-España en colaboración con el Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes, promovido por la Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes (ATINA), la Red Internacional de Investigadores de Teatro para Niños y Jóvenes (ITYARN) y la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ Internacional).

A nivel internacional también se encuentra el proyecto *Migrantes*. Se trata de un catálogo que elaboró ASSITEJ-España en conjunto con ASSITEJ-Francia y ASSITEJ-Italia, sobre espectáculos que abordan la migración. No obstante, a nivel local, los estudios especializados en teatro para las infancias son muy pocos y a la fecha solamente el libro de Salcedo se concentra en el teatro de migración. Conviene decir que revistas como *Paso de gato* y *Tramoya* alojan algunos artículos que ponen en debate qué es el teatro para niños, sus autores y sus puestas en escena; sin embargo, los artículos publicados respecto al tema no son una constante y las voces que confluyen en ambas revistas son posturas de los propios hacedores del teatro que intentan explicar la escena mexicana.

La casi ausencia de trabajos académicos sobre tal tema en México parece un abismo ante la presencia, cada vez mayor, de espectáculos en el país. En *Teatro para públicos jóvenes*, Marisa

Giménez Cacho menciona que en el teatro para niños:

En los últimos años ha habido un desarrollo cualitativo importante y son cada vez más y mejores las propuestas [...] A lo largo y ancho del territorio existen festivales que lo promueven y lo difunden. Sin embargo, en el ámbito académico el rezago es considerable, quizá debido a que en nuestras universidades, escuelas de teatro y centros de investigación no se ha dejado de ver al teatro para niños y jóvenes como una forma menor de este arte. (7)

Como lo observa Jiménez Cacho, existe un rezago en el ámbito académico, incluso si se piensa en las universidades. En ninguna universidad mexicana se ha consolidado una línea de investigación sobre teatro para la infancia, menos aun sobre la dramaturgia infantil. Esta problemática deriva de diversas causas, además de la mencionada en la cita anterior, se puede encontrar que históricamente la infancia ha sido relegada y marginada. Al respecto, Susana Sosenki y Elena Albarrán apuntan que:

Los primeros acercamientos a este tema se dieron de manera tangencial a través de estudios sobre educación, familia o políticas gubernamentales, una vez que se fueron sorteando las dificultades metodológicas y conceptuales, los niños paulatinamente se configuraron como sujetos particulares de estudio en el campo de la historia. (7)

A partir de este comentario se puede entender ese espacio poco visible que representa la infancia en los estudios de la literatura dramática. De manera que esta investigación permitirá aportar al panorama de la historia del teatro infantil y mostrar las formas en que ésta se va construyendo, así como ser un instrumento que abre el camino para futuras investigaciones y para la reflexión en torno a la necesidad de observar el teatro para niñas y niños desde un enfoque académico.

Por su parte, en el caso de las ediciones de obras de teatro para la infancia, también existen escasas publicaciones, ya que en su mayoría esta dramaturgia se publica si la obra fue

acreedora de algún premio. Me interesa remarcar que del total de trece obras rastreadas, menos de la mitad han sido publicadas, incluso las que cuentan con una edición son de difícil acceso. En consecuencia, esta investigación fue posible gracias a la vinculación directa con las autoras.

Cuando inicié este proyecto, *Martina y los hombres pájaro* había sido publicada en 2003 por Ediciones Corunda en convenio con Conaculta. Sin embargo, el libro estaba agotado y su consulta sólo era posible a través de algunas bibliotecas como la Biblioteca Vasconcelos en su catálogo de Literatura Infantil. En el transcurso de 2020, la obra fue reeditada por ASSITEJ-España, aunque distribuida justamente en el país europeo. No obstante, la autora me hizo una entrega personal de un ejemplar. Por su parte, *Golondrinas* fue publicada por el Fondo Editorial del Estado de México y su poca distribución no me permitió ubicarla ni en bibliotecas ni en librerías. Por lo tanto, inicialmente se consultó el texto en formato PDF que me compartió la autora. Fue hasta agosto de 2021 que Román me envió un ejemplar impreso de su libro, en donde se incluyen dos obras de su autoría, una de ellas es *Golondrinas*, de modo que las citas y referencias se cotejaron y corrigieron en la última versión de este escrito.

Asimismo, quiero señalar que mientras me encontraba en el proceso de escritura de este trabajo, Hugo Salcedo fue acreedor del Premio Juan Cervera de Investigación sobre Teatro para la Infancia y la Juventud (2019), por su ensayo *La migración en el teatro para la infancia y la juventud de México*, que se publicó en septiembre de 2020, también con baja distribución en México. Este libro me sirvió como apoyo para reestructurar el primer capítulo, en el que ya había integrado su primera investigación sobre teatro para niños, publicada desde 2002, como resultado de su investigación doctoral en España.

Finalmente, para esta parte introductoria, me queda decir que los resultados obtenidos de esta investigación mostrarán la seriedad literaria en la dramaturgia de las autoras elegidas,

reivindicando el papel del teatro para las infancias dentro de la literatura y de los estudios teatrales. Asimismo, se llegará a la observación de una poética que hace uso de imágenes aéreas que se convierten en símbolos con los que las autoras representan un tema tan socorrido en los últimos años dentro de la creación dramática destinada a la infancia. Por otra parte, se podrán observar las resignificaciones de las figuras mitológicas como Penélope quien ocupa un punto central en la construcción de la imagen de la mujer en ambas obras, o Ulises quien también se hace presente en la poética de Hoth y de Román, así como otras rescrituras de lo femenino. Una de las aportaciones que ofrezco al final de este trabajo es la reconfiguración del círculo mitológico de la figura del héroe, en primer lugar situado desde lo femenino a través de la estrategia y el sentido práctico que ofrece el personaje de Martina y, por otro lado, integrando un esquema en donde se visualiza el viaje del héroe en el contexto del niño migrante indocumentado.

## CAPÍTULO I. TEATRO Y SOCIEDAD

En el presente capítulo se hace una contextualización del desarrollo del teatro y su relación con la sociedad, con el fin de observar la relación que mantiene el teatro con la sociedad en que se produce, así como formar un marco contextual que permita dar un panorama y ser un punto de partida para los análisis que serán abordados en capítulos siguientes. Inicialmente me centro en su origen en la Grecia clásica y expongo las etapas de mayor relevancia hasta el siglo XX del teatro europeo. Después continúo con el recorrido histórico del teatro en México, desde la época prehispánica hasta el periodo actual. Posteriormente pongo un especial cuidado en la evolución del teatro mexicano para la infancia desde su función escolar hasta la nueva dramaturgia que se orienta hacia temas sociales. Finalmente se desarrollan los antecedentes del teatro con tema migratorio y las obras que desde inicios del siglo XXI se han escrito para el público infantil con dicho tema.

Las fuentes teóricas de las que me apoyo principalmente son *Las edades de oro del teatro* de K. Macgowan y W. Melnitz, *Historia básica del arte escénico* de César Oliva y Francisco Torres, *Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectivas* de Jean Duvignaud y *Hacia una teoría dramática* de Maria Serguieievna Kurguinian. Las primeras dos obras se retoman con el propósito de dar un panorama preciso de los aspectos históricos que me interesan destacar, estas fuentes establecen un diálogo con los dos libros citados posteriormente que permiten la profundización de etapas clave en la historia del teatro desde una perspectiva social. A pesar de que estos libros tienen una distancia temporal con respecto al fenómeno teatral actual son aportaciones importantes dentro de los estudios especializados en teatro, ya que concentran e integran de manera clara los aspectos de mayor relevancia en cada una de las etapas históricas del

teatro. Para la comprensión del panorama reciente recurro a fuentes secundarias como son artículos de revistas y libros digitales que entretengan aspectos específicos.

Para la conformación del marco contextual del teatro mexicano me permito usar otras referencias locales como son los libros de Martha Toriz quien se especializa en las formas teatrales de la época prehispánica y en autores como Emilio Carballido quien en su trabajo ensayístico y como prologuista de antologías de teatro para niños y jóvenes abre un horizonte preciso y reflexivo de los procesos de la escritura dramática.

Finalmente, el panorama de la dramaturgia para la infancia en México será abordado a través de *El teatro para niños en México* de Hugo Salcedo y *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010* de Josefina Brun, ya que son dos investigaciones especializadas en el tema. No obstante, se complementa con otros materiales como la entrevista personal realizada a la dramaturga Mónica Hoth, un artículo de periódico, fuentes electrónicas y la revisión directa de obras con tema migratorio.

### **1.1. Origen y desarrollo del teatro**

Desde sus orígenes el teatro ha permitido hacer visible los conflictos de la humanidad acorde a la época en la cual se produce. En su historia general siempre se ha dicho que surge en medio de ritos, mitos y festividades de carácter religioso pero también cívico. Los primeros indicios del nacimiento del teatro se encuentran en la Grecia del siglo V a.C., siglo memorable por su alta calidad en el desarrollo de las artes. Las primeras representaciones, de acuerdo a los vestigios del teatro más antiguo, se realizaban al aire libre. Según Macgowan y Melnitz, el espacio escénico tenía forma circular y los espectadores se situaban en gradas que rodeaban al escenario de forma ascendente. No obstante, también existieron espacios más antiguos destinados a representaciones

(no necesariamente consolidadas como teatro) donde se realizaban danzas y ceremonias, que –de acuerdo a los autores mencionados anteriormente– eran rectangulares.

En aquella época las fiestas en honor a Dionisio (dios del vino y la vendimia) tuvieron un papel importante para el posterior desarrollo del teatro. Estas celebraciones se realizaban cada primavera e invierno con el fin de augurar una buena cosecha en la tierra. El aspecto dominante eran las danzas y la música, comenzaban con una procesión en la que los ciudadanos participaban. A los cantos que acompañaban al conjunto de danzantes que representaban a los sátiros se le llamaba ditirambo. A partir de las fiestas en honor a Dionisio surgió la tragedia griega.

Como vemos, en sus orígenes, el teatro se fue desarrollando a partir de actividades específicas de una sociedad que rendía culto a sus Dioses. La transformación de mera festividad a actividad dramática se dio cuando del coro salió un hombre que narraba y representaba episodios dramáticos, surgiendo así el primer actor. De acuerdo con Macgowan y Melnitz: “La tradición dice que Tespis fue también el primer actor que organizó una ‘gira por la provincia’, ya que transportó a su compañía en un carro y realizó representaciones en otras ciudades” (16). Cabe señalar que esta separación entre el coro de las festividades y un actor con parlamentos propios se dio en un desarrollo progresivo; es decir, una vez que ocurrió dicha separación se establecieron espacios específicos para la representación teatral. En el esplendor de Atenas, comenzó la difusión de autores a partir de concursos dramáticos en los que destacaron los ahora conocidos como clásicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Aquel teatro basado en mitos, tenía como objetivo mostrar las consecuencias que producen las acciones humanas individuales; era utilizado por los grupos dominantes para que el público pudiera reflexionar sobre la moral, las consecuencias de sus decisiones y el destino.

Principalmente, a través de la tragedia y a partir de una ideología que pretendía mantener valores y creencias, se representaba el carácter de la humanidad. Asimismo, mostraban las consecuencias que producen las acciones individuales. En *Hacia una teoría dramática* de María Kurguinian se dice que:

El papel particular de la conducta (es decir, de la acción real inmediata, dirigida a la transformación de la situación existente de las cosas), en la Antigua comedia y tragedia griegas testimoniaba sobre las grandes posibilidades de un hombre en particular —en la época de la plenitud de las *polis* ateniense—, sobre el significado social de su actividad y de su iniciativa. (56)

En el caso de la comedia, el vínculo era más inmediato al mostrar vicios en los personajes que representaban la sociedad. Así lo comenta la investigadora rusa: “La comedia reduce a las personas sencillas, a la medianía, a la gente común y corriente” (57). De esta manera, la comedia permitió extender los espectáculos a públicos más amplios; es decir, a estratos sociales diversos.

Por su parte, en Roma se realizaban festividades de orden religioso pero también de corte recreativo, estas últimas: “Se llamaban *ludi*, o juegos, debido a que en un principio estuvieron consagrados únicamente a deportes y diversiones...” (Macgowan y Melnitz 19). Se efectuaban en fechas determinadas durante diferentes meses del año; no obstante, poco a poco se fueron filtrando actividades dramáticas como la comedia y la farsa, lo que también modificó las fechas, ya que podían realizarse por algún: “Triunfo militar o los funerales de un ciudadano importante” (20). Es decir, las presentaciones teatrales respondían a un acontecimiento relevante, casi siempre de corte social. En Roma, a diferencia de Grecia, el teatro se desarrolló como un espectáculo público y popular. Si en Grecia el teatro sirvió como un medio de formación cívica, en Roma se limitó a ser un espectáculo de entretenimiento.

En su mayoría, las comedias reflejaban los tipos sociales de dicha población. Asimismo, como parte de los *ludi* surgió una forma distinta de hacer teatro: la pantomima, que posteriormente se retomaría en otras épocas y que marcaría la importancia del cuerpo del actor. Con la consolidación del teatro en Grecia y en Roma, la sociedad disfrutó de múltiples presentaciones hasta la caída del imperio romano, en el año 476 d.C. La expresión dramática, especialmente la que había nacido como un culto a los Dioses, alcanzó su cúspide y ahora tendría que sobrellevar los avatares de una sociedad en reconstrucción.

Por otro lado, así como el teatro clásico correspondió a una conformación social muy clara, en la Edad Media el teatro se direccionó hacia un sentido religioso. El poder estaba en manos de la Iglesia y por lo tanto toda actividad se reducía a los mandatos que ésta autorizaba. Las representaciones se realizaban en los templos o plazas públicas pero siempre con orientación religiosa. En muchos de los casos, eran pasajes bíblicos teatralizados los que se representaban. De acuerdo con “La mimesis en el teatro clásico” de Rubén Zuluaga: “Entre la antigüedad y el medioevo, el teatro responde a ideales determinados por potencias externas al hombre mismo, llámense destino, Dios o Estado” (93). Esta situación perduró por varios siglos hasta el Renacimiento.

En el Renacimiento se abrieron nuevos horizontes al redescubrir la literatura clásica, a finales del siglo XV. Como mencionan Macgowan y Melnitz, se hizo: “Una interpretación nueva de un pasado remoto” (52). El Renacimiento en la literatura y las artes recuperó lo clásico. La recuperación de las obras grecolatinas estuvo a cargo de las academias y de los intelectuales. El teatro renacentista, también convivió hasta cierto punto con el drama religioso heredado de la Edad Media. Fiestas, procesiones y ceremonias dramáticas fueron algunas formas en que se representaba. En aquella época se hizo evidente la división entre el teatro para la realeza y el

teatro del pueblo. El primero, la mayoría de las veces, se desarrollaba en las cortes o en espacios escénicos bien definidos; mientras que el pueblo se deleitaba en plazas públicas con teatro popular, casi siempre en forma de comedias. De acuerdo a Macgowan y Melnitz: “El teatro aristocrático se convirtió en profesional” (79). Éste es el primer antecedente, especialmente del teatro español, de un teatro hecho para el mundo aristocrático desde las universidades. En “La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia”, Manuel Diago menciona:

El teatro profesional comienza a forjarse en el primera mitad del siglo XVI en el seno del teatro religioso [...] los actores-autores transformarán radicalmente ese material convirtiéndolo en un nuevo producto. Lo suyo no fue una simple imitación, sino un cambio fundamental, una nueva manera de entender el teatro. (104)

A partir de esta situación los autores dramáticos comenzaron a ejercer una nueva visión y, por lo tanto, hubo un esplendor en la dramaturgia, con el nacimiento de autores y actores profesionales.

En el Siglo de Oro, propiamente español, el teatro profesional adquirió mayor relevancia, así como las obras cómicas y de intriga romántica, mejor conocidas como teatro de capa y espada. También continuaron los dramas religiosos, comenzaron a presentar entremeses, loas, pasos. Es decir, a nivel dramático hubo innovaciones en las formas y renovaciones también de la tradición clásica. Por su parte, a nivel del espacio escénico las plazas, la corte y las escuelas eran los puntos de encuentro y desarrollo para las representaciones. Mientras que en las escuelas se tenía como fin una educación moral, también se creó el primer drama social: *Fuenteovejuna*<sup>2</sup> de Lope de Vega.

---

<sup>2</sup> En *Fuenteovejuna* la premisa central que se plantea es el mal trato por parte del poder al pueblo, lo que lleva al descontento social y a la toma de acciones colectivas por parte de la población. Los habitantes de Fuente Ovejuna deciden hacer justicia por su propia mano, convirtiendo al pueblo en el primer personaje colectivo del teatro. Lo que bien podría remitirnos a la función del coro en el teatro griego. No habla de conflictos aislados o individuales, sino de un conflicto social que, por lo tanto, debe asumirse en lo colectivo.

Si bien los autores dramáticos de este periodo llevan la honra como tema central: “En unas y otras Lope eleva a sus personajes al convencional mundo de la poesía, pero también baja su lírica a ras de tierra, convirtiendo en materia escénica cualquier asunto y tema” (Oliva y Torres Monreal 210). Cabe destacar que en cuanto a la estructura dramática, el drama se redujo a tres actos. En el contexto social España había conquistado un nuevo continente pero vivía conflictos internos que traerían miseria, así: “Su drama aumentó en vitalidad e importancia a medida que España se hundía” (Macgowan y Melnitz 120). De esta manera trascendieron obras y autores importantes en medio de contrastes sociales.

El teatro adquirió cada vez mayor importancia siendo una actividad de todos los días en Europa. De acuerdo con Oliva y Torres Monreal: “Madrid y otras grandes ciudades pasaron, a lo largo del siglo XVII, de tener teatro sólo dos días a la semana y fiestas a la representación diaria” (198). No olvidemos, como marqué en líneas anteriores, que el espacio de representación abarcaba los diferentes estratos sociales y, por ello, la participación activa del pueblo como espectador frecuente se impuso en todos los niveles y espacios escénicos del Siglo de Oro.

Mientras tanto en Inglaterra se continuó con el teatro en las escuelas, en donde los propios estudiantes hacían representaciones. Macgowan y Melnitz señalan que la única contribución de la corte al drama isabelino fue la representación de obras a cargo de compañías en donde los niños que inicialmente eran parte de un coro, pasaron a ser actores y representar obras dramáticas, tal es el caso de los niños Capilla Real, Windsor y San Pablo (129).

Los géneros dramáticos que se representaban correspondieron a la tragedia y a la comedia, aunque una de las aportaciones de aquella época fue la integración de estos dos géneros para dar lugar a la tragicomedia, también renovaron la estructura de los versos en los que debían ser escritos los dramas. Cabe destacar, que el teatro isabelino en tanto Renacentista: “Busca y

propone nuevos principios a la acción dramática, correspondientes al estado del mundo en cuestión y al lugar que ocupa en él el hombre nuevo” (Kurguinian 65). Uno de los grandes dramaturgos en aquella época fue William Shakespeare quien –considerado por muchos como un genio– escribió obras en las que podemos encontrar el reflejo de una sociedad con problemas de poder político, convirtiendo su obra en un teatro universal justamente por ser la representación de las acciones humanas. De acuerdo con Kurguinian: “A medida que se ponía de manifiesto la esencia antihumanista de la sociedad burguesa, también se ponía de manifiesto la perspectiva de nuevas luchas de clases” (64). Por lo anterior, el panorama social dentro del teatro se vuelve nuevamente importante como reflejo de los acontecimientos políticos.

Por su parte, en el teatro clásico francés se promovían valores morales, políticos y sociales, de acuerdo al espacio de representación, pues las puestas en escena tenían lugar en los palacios pero también en locales más cercanos al pueblo y en espacios al aire libre (Macgowan y Melnitz 213-214). La comedia, por su naturaleza (mostrar los vicios humanos), fue el género predilecto para hacer un retrato de la sociedad francesa (Kurguinian 105, 115). En palabras de Kurguinian: “La irrupción de la sátira en la comedia [...] confirma una vez más el significado real y objetivo, para aquella época del nuevo tipo social engendrado por el esfuerzo de la burguesía y de su compleja interacción contradictoria al régimen feudal imperante” (114). Autores como Jean Baptiste Poquelin, mejor conocido como Molière, representaron el comportamiento humano a través de personajes con vicios susceptibles a ser criticados<sup>3</sup>. Así, una vez más el teatro sirvió como un ángulo desde el cual se podían mirar diferentes estratos de la sociedad y sus comportamientos.

---

<sup>3</sup> Oliva y Torres Monreal remarcan que obras como *Las preciosas ridículas*, le sirven a Molière para hacer burla de las “preciosas” de su época, con el uso de un lenguaje hiperculto, o que obras como *Tartufo* hacen una crítica a sectores sociales especialmente eclesiásticos (231).

A partir del siglo XVIII y más intensamente en el siglo XIX y XX, el realismo se instaló en el teatro europeo. Los géneros fundacionales: la tragedia y la comedia, se renovaron ya que ahora la cosmovisión no giraba en torno a deidades o héroes clásicos. Otros géneros crecieron, además de la tragicomedia y los autos sacramentales, desarrollados desde siglos pasados. Se hizo visible la sátira, la farsa y especialmente el melodrama. Los temas y motivos que movían a los autores se diversificaron desde lo personal hasta lo social. Los movimientos sociales también se incrementaron. Con el advenimiento del siglo XX, las guerras en Europa marcaron una búsqueda distinta en las formas dramáticas, rompieron con esquemas del teatro clásico, se reinventaron. Esta reinvención se dio tanto en el formato de representación con la creación de elementos escénicos basados en la modernidad, tales como: la electricidad y la mecánica, aportando así, nuevos modos de producción teatral (Macgowan y Melnitz 255-319; Kurguinian 149-263). En *Sociología del teatro*, Jean Duvignaud comenta:

La situación del teatro ha cambiado más desde la reciente aparición de las sociedades industriales de lo que había variado desde sus “orígenes”. Más precisamente, el cambio de estructuras sociales bajo el impulso de los cambios técnicos y económicos realiza en algunas décadas lo que el esfuerzo consciente o inconsciente de los dramaturgos no había podido obtener; quebrar la hegemonía de la escena cerrada “a la italiana”, modificar las relaciones del público y de la escena, liberar la creación y el arte de la puesta en escena. (510)

En cuanto a la estructura dramática, ésta también se renovó con múltiples rupturas hacia lo clásico. Como menciona Hans-Thies Lehmann en *Tragedia y teatro posmoderno*: “Hacia fines del siglo XIX, las vanguardias históricas ponen fin a las convenciones dramáticas” (87). De esta manera, ya en el siglo XX comienza una era en la que la creación teatral transgrede las normas de escritura que anteriormente habían dominado en el teatro europeo. La dimensión literaria queda un poco al margen para darle peso a otros elementos que componen la representación teatral; es

decir, con mayor énfasis en los elementos espectaculares que en la palabra dicha. En palabras de Lehmann: “A pesar de estar sobre todo interesados en la dimensión poética, dan al mismo tiempo el impulso para que haya un desplazamiento del concepto del teatro: de lo literario hacia una aleación equitativa de espacio, luz, sonido y tiempo” (87-88). Por otro lado, retomando a Kurguinian, las preocupaciones de los autores: “Dibujan como regla un estado de catástrofe, de desgracia, o una tranquilidad y felicidad [...] rodeadas por la amenaza que pende por una oculta, vaga, sensación de peligro” (229). Todo ello a causa del contexto mismo en el que se desarrolla el teatro del siglo XX, especialmente europeo.

Ciertas corrientes del teatro moderno trabajaron con mitos, para explicarlo recupero unas líneas de Duvignaud:

Esas tentativas por clasificar y sistematizar los símbolos en las sociedades históricas industriales se han hecho inseparables de la creación dramática. No sólo bajo su forma ideológica de realismo, de simbolismo, de expresionismo y de política con las Escuelas que les corresponden, sino sobre todo como incitación permanente a orientar la creación en una dirección determinada. Esa puesta en perspectiva social del teatro es particular de nuestras sociedades, resulta del propio carácter de los mitos en las sociedades históricas de modo que “ligados precisamente al prometeísmo inmanente de esas sociedades, a su conciencia, las estructuras sociales pueden estallar, y el esfuerzo humano puede cambiarlas”. Incluso los autores más extraños a toda ideología no pueden dispensarse de justificar su creación y de conferirle un sentido en relación con esa aguda conciencia del cambio que nos domina. (465)

Como él mismo explica, la ideología y los mitos son un rasgo particular del teatro. Confiriendo así un sentido simbólico que enmarca a las sociedades. Para los propósitos que busca mi investigación me detengo a reflexionar sólo en aquello que como una lupa amplifica la relación entre el teatro y la sociedad. Desde el surgimiento del teatro, la relación con los procesos sociales

estuvo estrechamente ligada con su desarrollo; asimismo se convirtió en un espacio sagrado, de entretenimiento, crítica, denuncia y resistencia. Su desarrollo caminó a la par del surgimiento de conflictos sociales, algunas veces como instrumento del poder y otras para ir en contra de él.

La historia del teatro da la posibilidad de mostrar la historia de la humanidad, en otras palabras: “El teatro puede constituir un punto de partida ideal para hacer una excursión en la cultura de un periodo dado” (Macgowan y Melnitz 7). De igual manera, el teatro como representación permite revelar a la humanidad misma, como se observa en el video “Apuntes 11 Jorge Dubatti-El teatro como acontecimiento”, el teatro está: “Vinculado a una escala ancestral de lo humano”. Las obras de cada etapa son productos de las condiciones sociales y de los aspectos estéticos predominantes de una cultura. “El verdadero teatro no puede existir sin obras dramáticas que ensanchen y profundicen el entendimiento humano” (Macgowan y Melnitz 49), en este sentido el compromiso sociocultural de la literatura dramática se hace cada vez más evidente al no perder de vista el sentido humano que se ha mantenido por siglos en el teatro.

Ante el panorama social actual de México, me parece importante replantearnos la pregunta que formulaba Brecht y que ya Kurguinian se repetía en su teoría del drama “¿Se puede reproducir el mundo actual con los recursos del teatro?” (20). Para ella la respuesta es que justamente a través del estudio de la dramaturgia se puede:

Penetrar en el contenido de su esencia, percibir la base ideológica de los problemas de la poética del drama, su afinidad orgánica a las cuestiones contemporáneas más agudas, alrededor de las cuales giran las discusiones de los representantes de dos concepciones del mundo contrapuestas. [...] Se trata de la discusión de principios sobre las posibilidades y las finalidades del hombre, de su papel en la sociedad, sobre las perspectivas del desarrollo social. (20)

En este sentido, mi investigación, intentará penetrar en las voces que escriben para la infancia

desde una postura que muestra la creciente e inquietante preocupación de tocar directamente los temas sociales. Hasta ahora me he acercado al teatro europeo, por tal motivo pasaré a mostrar el panorama de las relaciones que me interesan establecer con el teatro en México.

## **1.2. Panorama del teatro mexicano**

La historia del teatro en México no es ajena a la historia del teatro en el continente europeo, pero sí con las particularidades de un contexto cultural propio. Se debe recordar que como antecedente se encuentran los ritos, mitos y festividades cívico-religiosas. En el mundo prehispánico no se puede hablar de un teatro como ahora lo conocemos, pero sí de manifestaciones cargadas de teatralidad que se originaron en los cultos a los dioses, a través de danzas y cantos que nos remiten a lo ya expuesto en las primeras páginas, pero con una cosmovisión local. De acuerdo con Martha Toriz en *Teatralidad y poder en el México antiguo*: “Mediante el rito, la religión establece una comunicación entre lo humano y lo divino, esto se logra a través de la teatralidad; los recursos teatrales subyacían a una intención primaria que era religiosa” (13). La autora además remarca que esta teatralidad no pretende dar muestra del teatro con intención artística, que parte de un texto ficcional para ser contemplado en separación entre actores y espectadores.

Por lo anterior, ha de quedar claro que la perspectiva con la cual se vislumbran las primeras manifestaciones escénicas son justamente desde el estudio de una teatralidad ritual y no del teatro en su forma artística; sino como eventos de comunión religiosa entre el pueblo, sin separación entre los participantes. En este caso las formas simbólicas responden a un entramado cultural del México antiguo.

Con la llegada de los españoles a nuestro continente se fomentaron actividades teatrales que tenían por misión la conversión a la fe católica. El periodo de Conquista se ayudó de la escenificación de obras que tenían por contenido los pasajes bíblicos. En “Antecedentes

históricos del teatro popular mexicano”, María del Carmen Díaz dice que los primeros franciscanos: “En su intento de evangelizar a los grupos indígenas, se enfrentan ante el primer problema, un lenguaje común para comunicarse entre sí” (81). Por ello, algunos guiones de las representaciones de aquella época se escriben en lengua náhuatl. Como lo menciona Toriz en *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*:

El provincial de los franciscanos en Nueva España, fray Francisco de Toral (electo en 1558) ordenó a Sahagún "escribir en lengua mexicana" todo lo que pudiera ser útil para el adoctrinamiento, cultura y conversión de los nativos, y así ayudar a los misioneros en su tarea evangelizadora. (22)

Además de acercarse a los antiguos mexicanos a través de la lengua propia, en el teatro van a encontrar un recurso muy valioso: el lenguaje visual. Así se crea una nueva manera de hacer teatro altamente espectacular. Para que esto pudiera funcionar, poco a poco las obras empezaron a ser interpretadas por los propios indígenas y dirigidas por los misioneros. Retomando a Díaz, el teatro evangelizador estaba conformado por:

Monumentales obras de larga duración, ante millares de espectadores. Un género dramático cuya finalidad principal era la enseñanza audiovisual de los principios de la fe cristiana; la ejecución de las obras se alterna con la celebración de los oficios litúrgicos. La producción literaria de este género es en buena parte obra de la memoria franciscana; algunas piezas se escriben de los recuerdos de los autos y églogas representadas en España, y otras –la gran mayoría–, son escritas en la Nueva España. (82)

Entre procesiones, actos religiosos y bienvenidas a virreyes se desarrollaron manifestaciones teatrales que después conformarían las primeras etapas del teatro en México. El teatro evangelizador náhuatl se desarrolló en espacios abiertos como los atrios de las iglesias. Conforme se establecía el poder español, los jesuitas desarrollaron otro tipo de teatro, el teatro profesional

en los conventos y escuelas que habían fundado. No obstante, la tendencia seguía siendo religiosa (Recchia 20-22).

Ya en el siglo XVII se diversificó la actividad teatral de la Nueva España. La sociedad había acogido al teatro como uno de sus divertimentos y la exploración en el campo dramático se expandió:

La producción literaria se adoptó a las nuevas necesidades y se introdujeron los géneros menores: la comedia, el sainete, etcétera; piezas cortas que requerían de menor refuerzo para su montaje. Se continuaban representando loas y autos, asociados a las festividades religiosas con su inseparable bullicio, mismo que fue reprochado nuevamente por el alto clero y la Inquisición, implacable controladora de la moral de esa época. (Díaz 84)

A pesar de que el teatro religioso colonial se transformó por cuestiones sociales (disminución de población indígena) y económicas (la Corona limitaba los recursos para las escenificaciones), la sociedad se había acostumbrado a ver al teatro como una actividad cotidiana de la vida social, aunque ésta debería ser aprobada por la Iglesia.

Este aspecto no cambió mucho en la transición de la Colonia al México independiente. A pesar de que la Inquisición dejó de existir y hubo mayor apertura de espacios para la representación, el teatro de corte religioso no desapareció del todo, sino hasta después. El tono festivo con compañías españolas continuó durante los siglos XVIII y XIX. En *El teatro nacional de la Ciudad de México*, María Eugenia Aragón menciona que:

Dado que en la primera mitad del siglo XIX el público lo conformaba la aristocracia criolla, dueña del poder económico y político, ésta prefería las obras, los artistas y las compañías extranjeras, llegando a convertir al recinto teatral en su lugar preferido de reunión y donde desarrollaba su vida social. (13)

Como se observa, a inicios del siglo XIX las actividades teatrales continuaron como un punto de reunión social, pero en este caso de las clases privilegiadas, en parte como había ocurrido en Europa. Por otro lado, Olavarría y Ferrari, señala en su *Reseña histórica del teatro en México* que dado que muchos de los espectáculos de finales del siglo XIX eran ofrecidos a los políticos, la calidad fue decayendo, siendo elegidos actores y actrices más por su apariencia física que por su capacidad histriónica (620-27).

Es hasta el siglo XX cuando se empieza a consolidar un teatro propiamente nacional. Un paréntesis en la escena nacional fue la que dejó la Revolución Mexicana pues de ahí despuntaron algunos escritores que exponían las preocupaciones del país con un tono de crítica política y social como Juan Bustillo de Oro y Mauricio Magdaleno. En la presentación que se hace en el sitio web del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) sobre *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México* se dice que:

Concibieron y realizaron entre 1931 y 1933 una propuesta dramaturgica y escénica a la que denominaron Teatro de Ahora. El movimiento fue definido por ellos mismos como ejemplo de una dramática esencialmente política, realista, anti-individualista y por consiguiente anti-psicologista, simplista, anti-nacionalista, anti-folclórica y de lucha revolucionaria en defensa del pueblo, obreros, campesinos e indígenas mexicanos.

Entre las obras que dejaron estos escritores, se encuentra la primera obra dramática con tema migratorio, se trata de *Los que vuelven*, escrita en 1933 por Juan Bustillo de Oro. De acuerdo al pronunciamiento que hizo Mauricio Magdaleno entorno a dicha obra y que en *El Teatro de Ahora...* Franco y Escobar recopilan, *Los que vuelven*:

Pieza trágica la denomina su autor, y a fe que a su través palpita en toda su cósmica enormidad el viejo *pathos* trágico, trasmutado el dolor de aquellos labdácidas del antiguo mito en una protesta valiente contra uno de los fenómenos

de estos días, cuyo sacudimiento será origen de cambios trascendentales en el mundo; el hambre de los más. ¡El hambre de los más, que en este caso son nuestros paisanos que retornando de los campos de Estados Unidos, adonde salieron un día en pos de una suerte mejor, y que a su vuelta son meros deshechos humanos que vomitan los carros jaulas en medio de los desolados desiertos del norte! Creo sinceramente que jamás se había expresado en esta tierra, con un acento tan nuestro y en una más pura aptitud dramática, uno de los motivos de nuestra suerte, como en esta pieza de Bustillo Oro, que deja plantado ahí, a once codos del suelo que recibe los despojos de sus hijos, el momento más tremendo y patético de México [...] *Los que vuelven* alcanzará categoría extranacional, lado a lado de las cuatro o cinco obras consagradas a los humildes en su lucha vindicadora.

Sangre de México y sangre del mundo, he aquí *Los que vuelven*, como signo que deja de su paso el Teatro de Ahora. (359)

Tal comentario, escrito en 1931, señala al tema migratorio como un fenómeno que permite consolidar un teatro propio que vislumbra a la migración como un suceso trágico y de importancia nacional. Salcedo y Spears en su artículo titulado “El tema de la migración (hacia Estados Unidos) en algunas obras del teatro mexicano”, indican que el tratamiento que se le da al tema: “Permite una visión peculiar de los inmigrantes, quienes pretenden a ultranza dar seguimiento a sus propias costumbres aún dentro de un espacio físico que les resulta ajeno y al que no pueden –pero tampoco quieren– adaptarse” (4-5). Los temas y las formas del Teatro de Ahora marcaron una conexión más cercana con las problemáticas locales de los espacios rurales.

En años anteriores grupos como el Teatro de Ulises (1928) se habían interesado por una mayor actividad teatral en México. En “Antonietta Rivas Mercado y el Teatro de Ulises”, Fabienne Bradu menciona que: “No había nada digno que ver en los teatros de la ciudad, estragados por el criterio comercial, la españolización y el mal gusto de los empresarios” (48).

Autores como Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, junto con Antonieta Rivas Mercado, emprendieron la tarea de dar a conocer dramaturgos modernos; no obstante, se privilegió a la dramaturgia extranjera, ya que su tarea fundamental fue la de traducir autores como Eugene O'Neill y Jean Cocteau, entre otros.

A mediados del siglo XX la figura emblemática del teatro mexicano será Rodolfo Usigli. En *El teatro para niños en México* Hugo Salcedo destaca que: “La dramaturgia usigliana muestra una preocupación por encontrar un método particular de composición fundamentado en la noción de realidad...” (1). Usigli señalará no sólo conflictos individuales sino sociales, en donde muestra la clase política de manera directa. Además de sus escritos como dramaturgo también desarrolló teoría dramática que servirá para el posterior perfeccionamiento de la dramaturgia.

Armando Partida en *La vanguardia teatral en México*, dice que: “Las condiciones políticas y económicas que permitieron tal variedad de tipos sociales, de los diversos grupos que surgían, darían lugar a temas, conflictos, historias, protagonistas locales y demás componentes dramáticos [...] particularmente en el primer lustro de los años cincuenta” (17). Algunos de los autores pertenecientes a esta década serán: Emilio Carballido (quien hace un trabajo importante en la difusión del teatro para niños y jóvenes), Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibarguengoitia (quien también tiene repercusión en la literatura dramática para la infancia).

El criterio por lo cual se habla de un teatro propiamente nacional en esta época es porque son dramaturgos mexicanos escribiendo sobre las condiciones mismas del México cotidiano, además de que comienzan a proliferar puestas en escena en donde los actores, directores y la producción son también mexicanos. Si bien existieron dos tendencias —una que agrupará a Xavier Villaurrutia y a Salvador Novo como quienes se encargaron de retomar obras extranjeras y la otra

con escrituras propias (incluso con la presencia de mujeres, tales como la ya mencionada Luisa Josefina Hernández, o Elena Garro)–, a decir de Partida:

Las escenificaciones teatrales y toda clase de espectáculos, tuvieron gran auge. Debido al hecho de haberse vistos favorecidas las clases medias y la burguesía [...] favoreció la dramaturgia nacional, una vez que estas clases hubieran encontrado y definido el lugar social que les correspondiera en esa coyuntura histórica. (37)

Cabe señalar en este punto que como contexto se encuentra la llegada de exiliados españoles a México, quienes en parte se establecieron como artistas, pero también como público asiduo a los espectáculos.

Una obra que ha tenido poca resonancia en México pero que trata el tema de la migración es *Espaldas mojadas cruzan el Río Bravo* (1952) de Federico Schroeder Inclán, quien a pesar de haber nacido en Alemania, pasó gran parte de su vida en México contribuyendo a la configuración del teatro mexicano. Ya el título de su obra marca el tono local de una de las problemáticas nacionales.

Por su parte, en *Historia del teatro en México: Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, Argudín menciona que para Rodolfo Usigli existían dos tipos de teatro: el que adormecía y el que despertaba; del segundo se refiere como: “Al que asiste con el mismo espíritu con que se va a una ceremonia religiosa, porque en ese escenario se trata de alcanzar los más altos valores del hombre” (204). En este sentido, la experiencia dramática asume una significación sagrada ligada a los orígenes del teatro Griego, pero con una conciencia plena de los problemas nacionales.

Como se observa, no es posible generalizar sobre las funciones o propósitos que cumplió el teatro a lo largo de los siglos, ni de las últimas décadas, debido a su diversidad y proliferación

en un México igualmente diverso. Ya lo señaló Salcedo: “Un mismo entorno social dará lugar a búsquedas y hallazgos diferentes y muy personales” (*El teatro...* 6). El teatro se vincula con la realidad, con el mundo social; pero la manera de representar esa realidad y asumir los procesos de la sociedad, en la escritura dramática no siempre va a ser homogénea.

Quiero señalar nuevamente, que tal como ocurrió en Europa, los cambios sociales –marcados por la ideología política de cada periodo– orientaron el camino mismo del teatro, repercutieron en el modo de representación, en los temas, las funciones, los géneros y la orientación de la literatura dramática.

Por otro lado, a finales del siglo XX se empiezan a observar autores jóvenes que de acuerdo a Argudín, Emilio Carballido los describirá con: “Capacidad de fantasía. Sentido crítico de la realidad y gusto del juego por el juego mismo” (221). En *Teatro joven de México*, Carballido dice:

Lo mínimo que un autor joven puede ofrecer para que se le considere, es un contacto verdadero con la realidad circundante y un comentario válido que ofrezca en cuanto a ella; un grado razonable y respetable de oficio; un mínimo de verdad descubierta en carne propia; un sentido lúdico; y, algo en fin, que lo entronque espontáneamente en el árbol de su propia tradición. (9)

Quizá desde esta descripción podemos apreciar el sentido mismo del teatro, más concretamente del teatro hecho para la infancia, que escrito por jóvenes autores o no, construye su oficio en la escritura dramática como aquel que puede mostrar la realidad circundante con una dosis de juego y también sentido crítico.

Para concluir este apartado y centrarme en la reciente historia del teatro para niños, cabe mencionar que en *Un siglo de teatro en México*, Alberto Villarreal dice: “Nuestro teatro da respuestas orgánicas a las condiciones de realidad” (326). Hoy, situados ante un panorama en que

las condiciones sociales nos mueven a la denuncia y al juicio crítico, el teatro se expande a otros formatos, pierde los límites de lo tradicional para conducirnos a una multiplicidad de propuestas que se encuentran justamente en el ámbito de la necesidad de decir algo, de hacer la diferencia en el camino de la indiferencia.

### **1.3. Teatro para la infancia en México: de lo escolar a lo social**

Como se ha podido notar, hasta aquí las diferentes investigaciones y publicaciones respecto a la historia del teatro no mencionan al teatro infantil, mucho menos su dramaturgia. En *Un siglo de teatro en México*, David Olguín menciona lo siguiente:

El teatro para niños siempre relegado a pesar de que forja al público del futuro – desde la batalla de la inolvidable compañía de los Rosete Aranda hasta los frentes que han abierto, en esa noble tarea, gente como Berta Hiriart, Perla Szuchmacher, La Troupe, Marionetas de la Esquina, Solís, Barreiro, Carrasco, Converso, Guerrero, Cueto, y muchos otros. (15)

Realmente son pocas las investigaciones teóricas que se han hecho respecto al teatro para las infancias. Cuando se les toma en cuenta se tiende a agrupar ciertos escritores o compañías de teatro, como lo ha hecho Olguín en la cita mencionada. Sin embargo, si escarbamos con mayor detenimiento, el panorama de la dramaturgia para niñas y niños es aún más amplio, lleno de propuestas y poéticas que van construyendo su propia historia. Quizá los únicos dos trabajos especializados y enfocados exclusivamente a la historia del teatro infantil son: *El teatro para niños en México* de Hugo Salcedo y *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010* de Josefina Brun; ambos trabajos muestran un panorama amplio sobre este tema. Así, recurriendo a estas investigaciones es posible traer presente el sentido y la vinculación por la cual hasta ahora se ha pretendido encaminar la relación entre la realidad y el teatro, el teatro y lo social.

Por una parte, se considera que los inicios de un teatro hecho para el público infantil pueden encontrarse en las figuras prehispánicas articuladas a manera de marionetas o títeres; sin embargo, no existe prueba alguna de que en la época prehispánica se hayan desarrollado actividades teatrales especialmente para niños. Es decir, como la literatura de tradición oral, las actividades teatrales también eran destinadas para todo el pueblo. Las historias se contaban sin proponerse ser historias infantiles; sino más bien historias para toda la población. Si existieron títeres estos no estaban pensados específicamente para la infancia (Brun).

Josefina Brun, en su estudio minucioso sobre teatro para niños y jóvenes, menciona sobre la época prehispánica que: “Sabemos que los mexicas, tlaxcaltecas, mayas y demás pueblos de Mesoamérica tenían y manejaban títeres, pero en los testimonios conocidos hasta hoy siempre se les relaciona con lo sagrado, se les otorga un poder mágico” (22). La autora de *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010*, explica que a partir de las Crónicas de los conquistadores se puede saber de la existencia de títeres que disfrutaban, no sólo la población indígena, también los españoles. Así, remite a un pasaje de la *Historia general de las cosas de la nueva España* en donde Fray Bernardino de Sahagún describe a un hombre que saca de su morral unos títeres:

Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer; su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su braguero, su capa, su collar de piedras. Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho entonces remueve el morral. Por eso dan gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses”. (23)

El registro de la vida cotidiana, a través de las crónicas, permite vislumbrar las impresiones de los españoles y el comportamiento de la población prehispánica. Así, entre las actividades sociales, se puede saber de la existencia de títeres y titiriteros que respondían a una función todavía ritual en relación con los dioses.

Por otro lado, en su encomienda de evangelizar a la población, los frailes utilizaban danzas y cantos en las escuelas para los niños, incluso –como lo señala Brun– eran los propios niños los que se encargaban de estas actividades: “El mayor atractivo de esas misas era la música y el canto interpretadas por los niños y niñas” (24). De tal manera que diferentes formas “teatrales” ejecutadas por la población infantil fungieron como una herramienta poderosa para la conversión religiosa.

En el siglo XVI los colegios jesuitas fomentaron la actividad teatral creando obras propias con sus estudiantes. “Los jesuitas aplicaron el mismo sistema pedagógico que en Europa, [...] el teatro formaba parte sustancial. El teatro colegial era una herencia de la educación escolástica” (26). La mayoría de las representaciones se llevaban a cabo dentro de festividades en honor a visitas importantes o la llegada de algún clérigo y las obras que se escribían eran especialmente para tales eventos.

Aquí lo importante sería plantear ¿cuál era el lugar de los niños y jóvenes en estas representaciones? Al parecer el niño sólo era un participante más del entramado teatral, dado que asistía a los colegios jesuitas, las representaciones formaban parte de su educación. El niño era hacedor pero como espectador no tenía un lugar especial. En otros casos era uno más de los que accedían a las puestas en escena de aquella época. Dice Brun:

Una característica de nuestra cultura teatral, relacionada con la educación de los niños y los jóvenes consistió en la costumbre muy arraigada, quizá desde la época virreinal, de asistir al teatro en familia, sin reparar en el género, autor o tema de que se trataran las obras. (41)

Por ello, no se puede hablar de un teatro para los niños diferenciado del de los adultos. El teatro era parte de las actividades sociales. Otra de las formas de representación en aquella época fueron las pastorelas. Aunque sostengo que no era un teatro específicamente para niños, la relación que

se establece es con la educación artística que sí estaba orientada a los niños y jóvenes que asistían a los colegios. Los jóvenes eran quienes actuaban y en ocasiones componían el guión. Por lo tanto, si se piensa en esta primera semilla, después del teatro con tono evangelizador, se puede afirmar que los inicios históricos del teatro para niños y jóvenes fueron los de un teatro escolar.

En este mismo tono, durante los siglos XVII y XVIII, el teatro al que tuvieron acceso los jóvenes de México fue el que se desprendía de las obras clásicas que en España tenían auge, con autores como Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes Saavedra, además de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España. Brun remarca la trascendencia de estos autores entre los jóvenes, especialmente desde la enseñanza de la literatura.

En el proceso de Independencia se tiene constancia de que José Joaquín Fernández de Lizardi escribió obras para niños. Tanto Salcedo como Brun mencionan que existe un documento en el que Lizardi solicita la autorización para representar sus *Comedias para niños* en el Coliseo Nuevo; sin embargo, según Brun: “No existe evidencia de que el permiso hubiese sido otorgado, ni de que las comedias se hubiesen representado o publicado” (33). Al respecto Salcedo apunta: “La negativa de que Lizardi representara su obra infantil no fue en acción de la censura sino por la dominación colonial que hacía efecto a través de las concesiones exclusivas que se dedicaban a representar, en la casi totalidad de los casos, a los autores españoles” (*El teatro...* 16). El predominio de autores y compañías españolas en el México independiente continuó y las propuestas para la infancia se centraron en la educación y en la enseñanza artística hacia los

jóvenes. Los niños sólo tenían acercamiento a lecturas de fábulas en las que se resaltaba la moral y los valores, tales como las de José Rosas Moreno<sup>4</sup>.

Más adelante, con el trabajo desarrollado por la compañía de títeres Rosete Aranda, se creó un teatro hecho propiamente para los niños, aunque también lo disfrutaban los adultos. En el estudio que realiza Salcedo no se profundiza en dicha compañía; sin embargo, el autor menciona que: “Los trabajos y los días de la famosa compañía de titiriteros Hermanos Rosete Aranda y algunos números del payaso Ricardo Bell son también antecedentes del teatro para niños” (*El teatro...* 17). Los títeres integraron lo didáctico, lo artístico y prevaleció el sentido mágico que desde la época prehispánica se les dotó. No obstante, investigaciones como las de Francisca Miranda<sup>5</sup> son excelentes muestras del trabajo de tal compañía, aunque no señala necesariamente que hayan sido para la infancia, ya que los temas eran muy diversos así como los géneros que representaban. El teatro desarrollado por los Hermanos Rosete Aranda era un teatro de títeres que bien podía disfrutar todo tipo de público.

Además de los títeres, otra actividad que disfrutaban los niños de aquella época, era el circo y las comedias de magia. Estas últimas se valían de efectos que hacían a los personajes: “Volar, aparecer o desaparecer y realizar trucos para arrojar fuego por la boca, levantar vientos huracanados, simular tempestades y toda clase de fenómenos naturales y sobrenaturales” (Brun 38). Esta fórmula se había aprendido del teatro en España durante el siglo XVIII, que enfatizaba los recursos teatrales para poner en escena alegorías en los denominados autos sacramentales. En México las comedias de magia durante el siglo XIX, se realizaban especialmente por compañías

---

<sup>4</sup> En *El teatro para niños en México* de Hugo Salcedo, aparecen listadas las siguientes obras de Rosas Moreno: *Un amor filial*, *El año nuevo* y *Una lección de geografía*, seguidas de un comentario escrito por Ignacio Manuel Altamirano quien al respecto de estas fábulas dice que: “Deleita y enseña a los niños” (16).

<sup>5</sup> Véanse *Las artes circenses en los títeres de Rosete Aranda* (2012), *Empresa nacional mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942)* (2009).

circenses que habían llegado de otros países y, por lo tanto, ya no se trataba de un teatro religioso, al contrario, podían tocarse temas muy diversos orientados a la sorpresa.

Retomando la investigación realizada por Brun, bajo el perfil de magia, por primera vez en 1888 se llevó a cabo una representación de *La Cenicienta*, a partir del cuento clásico de los hermanos Grimm, bajo la dirección del aclamado artista circense del siglo XIX, Ricardo Bell. Un dato relevante es que entre los actores se encontraban niños, hijos de las familias de los cirqueros de la época. A esta obra le siguieron otras adaptaciones de cuentos clásicos: “El éxito de esa presentación, que tuvo numerosas repeticiones, animó a los empresarios a presentar un segundo cuento [...] Estrenaron *Aladino y la lámpara maravillosa*” (45). Con esto se puede pensar en la configuración del teatro para niños inspirado en cuentos clásicos, que más tarde retomaría el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Por su parte, a inicios del siglo XX y con el apoyo de Justo Sierra quien era Ministro de Educación Pública y Bellas Artes, se otorgó apoyo para que en las escuelas se fomentara el teatro como actividad artística laica. Como se constata en el libro de Brun, la primera obra de teatro escolar del siglo XX fue *El sitio de Cuautla*. Luego vendrían obras como: *La humanidad y la escuela* y *Una ascensión al Popocatepetl* de Rafael Medina y Miguel F. Martínez. Este tipo de teatro reflejó también un proyecto más amplio que era la educación en manos del pensamiento positivista y nacionalista de la época.

A un siglo de distancia, todavía son pocos los documentos que profundizan en el teatro escolar de inicios del siglo XX<sup>6</sup>. Lo que sí sabemos es que durante varios años fue un teatro hecho por niños e instruido por adultos. Después se consolidó como un instrumento de aprendizaje. Por ejemplo, en la época de José Vasconcelos se brindó atención a la alfabetización

---

<sup>6</sup> Se puede consultar *70 años de teatro escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes* de Xóchitl Medina Ortiz; no obstante, su recorrido empieza en las producciones llevadas a cabo a partir de 1942.

con diferentes programas y campañas. La educación artística proliferó y el teatro se incluyó como herramienta pedagógica bajo los elementos del juego y la expresión corporal, principalmente en edades tempranas o de nivel preescolar (Brun 55-60). Fuera de la escuela, realmente no hubo un teatro para niños, las representaciones que a veces se hacían al margen de lo institucional partían de adaptaciones de cuentos<sup>7</sup>; es decir, a nivel dramático tampoco existió algo original más allá de lo que se ha mencionado.

Cabe señalar que la Compañía de los hermanos Rosete Aranda había dejado huella entre los mexicanos, era un referente para otros creadores que se dedicaban a los títeres. Destaca, por ejemplo la compañía de El Teatro de Periquillo quien en 1929 despuntó con funciones para niños en tono de farsa. El teatro con títeres fue una de las formas más hábiles de llegar a la infancia por su carácter mágico, aunque ligado a la gestión del Estado, su función era social.

De acuerdo con Brun, en 1942 se creó el Teatro Infantil de Bellas Artes con actores; es decir, actores profesionales que ocuparán su propio cuerpo y no títeres para su puesta en escena. El proyecto estuvo a cargo de Concepción Sada, quien apoyaba la dramaturgia mexicana y quien convocó a un concurso de dramaturgia para poder organizar un repertorio. Al respecto, en “Una historia nacional del teatro. Apuntes para la historia de la E.A.T”, se comenta: “El rendimiento de los profesores y de los alumnos [de la Escuela Nacional de Arte Teatral] fue excelente. Su esfuerzo conjugado hizo posible que el mes de agosto [de 1947] se tomara en cuenta a los alumnos más adelantados para participar en las representaciones de Teatro Infantil” (Beristain et al. 35). Es decir, los estudiantes de actuación formaron parte de los primeros montajes que impulsaría el proyecto de Sada sobre el teatro para público infantil.

---

<sup>7</sup> Josefina Brun, menciona que en *El teatro en México durante la revolución* de Luis Reyes de la Maza se hace referencia de representaciones de cuentos como son: *La caperucita encarnada*, *El gato con botas*, *El silbato prodigioso* y *Los polvos de Pirlimpimpín* (51-52).

Un dato más que aporta este artículo con respecto al teatro hecho para la infancia es que Salvador Novo realizó: “Una versión teatral de El Quijote destinada para el público infantil” (35), siendo esto otro eslabón para la historia del teatro para niños en México. Como vimos en el apartado anterior, Novo gustaba de espectáculos extranjeros en territorio mexicano y se dispuso a dirigir varias obras de otros países, pero siempre llevándolas a escena para el público de México.

El teatro en este periodo volvió a tener una función moral más que de planteamientos de crítica social, ya que seguía estrictamente regido por la ideología de las instituciones a cargo en donde el propósito era: “La enseñanza de los valores morales y culturales de nuestro tiempo” (91). Estas palabras retomadas por Brun pertenecían al programa de mano que realizó la Secretaría de Educación Pública (SEP) para una función de *Pinocho*.

Con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA<sup>8</sup>), en 1946, las actividades artísticas tomaron su cobijo a la vez que se crearon alianzas con la SEP. Uno de los mayores proyectos a nivel nacional que se desarrollaron en los años cincuenta fue el teatro guiñol. En sus inicios no existió un trabajo dramático, sino que eran adaptaciones de cuentos como *Blanca Nieves* y *Caperucita Roja*.

En el estado de Chiapas se realizaron funciones de estos cuentos con títeres; lo que provocó un fracaso; pues, de acuerdo con el artículo “Educación indigenista: el teatro Petul en los años cincuenta” escrito por Carlo Antonio Castro: “Los animalitos que aparecían en las funciones tenían características estadounidenses norteamericanas, acercándose a las recreaciones de Walt Disney, sin rasgos aproximados a la realidad y la sensibilidad de los Altos de Chiapas” (213). Este proyecto se tuvo que replantear, ya que Teodoro Sánchez en *Alma del teatro Guiñol Petul* expresa: “El público no reaccionó, nada de ello llamó su interés. Se quedaron apáticos, ni siquiera

---

<sup>8</sup> Ahora INBAL por su fusión con el Departamento de Literatura.

hicieron un gesto; solamente se escuchó un silencio, algunos estornudos y bostezos” (44). Fue entonces cuando se integró al trabajo Marco Antonio Montero y Rosario Castellanos.

El proyecto, bajo el nombre de Teatro Petul, identificó las problemáticas de la región para poder llegar al público de forma más acertada. De esta manera, el Teatro Petul en las comunidades indígenas de Chiapas, se convirtió en un proyecto de alfabetización y sanidad promovido por el INBA y el Instituto Nacional Indigenista (INI). En este caso la escritora chiapaneca fue la encargada de escribir algunos guiones como: “*Petul en la escuela abierta, La escuela y la mujer, Benito Juárez, La bandera, Petul promotor sanitario, Petul en la campaña antialcohólica, La tosferina, Petul y su letrina, El gallinero de Xun*, entre otras” (Brun 113). Como podemos leer en los títulos, se trataba de un teatro con orientación muy específica en sus temáticas<sup>9</sup> y su función, además de que incluía a toda la comunidad como espectador y no sólo a los niños.

En la segunda mitad del siglo XX fue cuando se hizo más notable la profesionalización del teatro infantil. Poco a poco se integraron compañías dedicadas únicamente a la infancia. Y quizá el aspecto más importante para la presente investigación es que se conformó un grupo notable de dramaturgos dedicados a los niños. Entre los dramaturgos importantes que abrieron un camino en la década del cincuenta, además de Rosario Castellanos con las piezas del Teatro Petul, encontramos a Jorge Ibarguengoitia con sus *Piezas y cuentos para niños*, que incluye tres obras de teatro breves. Si bien, es conocido y catalogado como parte de la generación de medio siglo por sus cuentos y novelas, estuvo muy cerca del ambiente teatral de aquella época al ser heredero (junto con Luisa Josefina Hernández) de la cátedra que dictaba Rodolfo Usigli en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM (Partida Tayzan, 2018).

---

<sup>9</sup> Las temáticas principales era la educación, la salud, la alimentación y la agricultura.

En sus obras infantiles no deja de lado su huella personal donde el humor, la ironía y el sarcasmo están presentes. Para el estilo educativo que imperaba, Ibargüengoitia se sale del patrón de creación dramática para la infancia y toca temas del mundo de los niños como el bullying e incluso la migración de manera poco convencional y alejado de las buenas costumbres (Sánchez Ambriz). En *Farsa del valiente Nicolás* muestra al migrante que una vez de vuelta en su tierra, va perdiendo el poco dinero que trajo de fuera por pagar unas deudas. En *La fuga de Nicanor*, Ibargüengoitia reúne a personajes de diversa naturaleza como un oso, un mago y un hombre, la introducción de un animal en la obra, le permite jugar con el nombre, llamándolo Pérez Oso. La trama se construye a partir del deseo de llegar a la ciudad de México desde Tulum, introduciendo también el tema de la invención y el desarrollo con la creación de una bicicleta aérea. Finalmente en *Rigoberto entre las ranas* remarca la diversidad de los niños y la discriminación, también de tono cómico se acerca las rondas populares de la infancia como *Doña Blanca* o *La víbora de la mar*.

Por su parte, se debe considerar también a Emilio Carballido dentro de los autores más representativos de la segunda mitad del siglo XX y resaltar su vinculación con el desarrollo del teatro para la infancia y la juventud; ya que, además de escribir un teatro de muy diversa índole, se dedicó a la promoción de la dramaturgia para públicos jóvenes. Carballido fundó la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana (un referente de la dramaturgia mexicana) en donde inicialmente se publicaron obras creadas en su taller de dramaturgia, de jóvenes autores. Asimismo se encargó de la elaboración una de las antologías más emblemáticas del siglo XX en la que se muestran piezas de teatro infantil latinoamericano bajo el título *El arca de Noé* (1979). En dicha antología el autor incluyó tres obras de su autoría: *La lente maravillosa*, *Guillermo y el*

*nahual* y *Las lámparas del cielo y de la tierra*. La antología fue publicada en 1974 con el apoyo editorial de la SEP.

Carballido define a su obra *La lente maravillosa* como un melodrama para niños muy pequeños. Con personajes reales y fantásticos se acerca al mundo de los microbios, dotándolos de una capacidad humana como hablar y moverse, mismos que conviven entre niños y un viejo quien introduce desde la primera línea la tradición oral de contar cuentos maravillosos. Por su parte, en *Guillermo y el nahual* introduce con misterio y humor la figura del nahual, con ellos las creencias mexicanas sobre la transformación de los animales en conjunto con la amistad y la familia. Mientras que en *Las lámparas del cielo y la tierra* voltea su mirada hacia lo fantástico en donde una estrella enviada a la tierra terminará trabajando en un circo. En este sentido su dramaturgia para la infancia conserva la actitud didáctica del teatro pero con una dosis de humor, curiosidad y fantasía.

Los autores que sobresalieron a finales del siglo XX son abundantes, la amplia cantidad de dramaturgos<sup>10</sup> se pueden ubicar en tres categorías principales<sup>11</sup>:

- 1.- Autores que cultivaron otros géneros literarios.
- 2.- Autores que escribían teatro para público en general
- 3.- Autores que se especializaron en la dramaturgia para niños.

Los últimos más presentes a partir de los años setenta.

La conformación del teatro infantil y juvenil se debió a una serie de circunstancias que visibilizaron en primer lugar al niño. La creación de programas y apoyos de instituciones oficiales como el INBA, la SEP y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), editoriales

---

<sup>10</sup> Para un estudio detallado de los autores véanse Salcedo (2002), Brun (2011) y García Santamaría (2016).

<sup>11</sup> Estas categorías las agrupo a partir de Salcedo (2002).

como Editores Mexicanos Unidos y Ediciones Corunda, o publicaciones en revistas especializadas de teatro como *Tramoya* o *Paso de Gato*.

Durante el siglo XX, los antecedentes editoriales se dieron con la publicación de unos cuadernillos que contenían obras de teatro bajo el título *Galería de teatro infantil: Colección de comedias para representarse por niños o títeres* de Antonio Vanegas Arroyo. Además del trabajo editorial de Ambrosio Nieto y Angelina Lechuga Jáuregui, quienes llegaron a imprimir obras para niños. En palabras de Salcedo dichas obras en la actualidad podrían resultar: “Ñoñas o quizá sencillamente reflejos realistas” (*El teatro...* 17). La labor editorial permitió hacer visible el trabajo de los escritores que fueron orientando su creación hacia los niños, permitiendo un registro que de años anteriores no hubo evidencia.

El florecimiento de la escritura dramática se hizo evidente gracias a las publicaciones, pero también a las representaciones que se desarrollaron bajo múltiples circunstancias: obedeciendo a un programa institucional o de manera independiente. La mayor parte de las escrituras de los diversos autores siguieron inclinadas hacia el teatro educativo. La dramaturgia entre los años ochenta y parte de los noventa continuó al servicio de la educación, quizá alentado por los inicios del Programa de Teatro Escolar que impulsó el INBA desde los años noventa en la capital del país y que extendió años después en los diferentes estados. No obstante, a finales de los noventa, se comenzó a explorar otro tipo de temáticas que resultarán más propositivas al cerrar el siglo XX.

En *El teatro para niños en México*, Salcedo menciona tres rubros por los que transitó dicha dramaturgia:

- 1.- La interpretación de la historia.
- 2.- El retablo de las maravillas.

### 3.- Literatura de transformación y cambio social.

La siguiente tabla muestra la aportación principal de cada uno de estos rubros, así como el objetivo al que respondían<sup>12</sup>.

Temática	Aportación	Objetivo
La interpretación de la historia.	Recuperación de mitos, leyendas y hechos de la Historia de México.	Conformación de la identidad de lo mexicano para trasladarlo a escena bajo una óptica didáctica.
El retablo de las maravillas.	Escenificación de cuentos clásicos.	Resaltar el mundo mágico de duendes y hechiceros.
Literatura de transformación y cambio social.	Renovación en la escritura dramática, en cuanto a temática y forma de dirigirse a la infancia.	Diversificación de temas comprometidos con el contexto social inmediato.

**Tabla 1.** Rubros en la dramaturgia mexicana para la infancia.  
Elaboración propia, a partir de Salcedo (2002)

Cabe señalar que entre una y otra orientación se comparten algunos elementos como, por ejemplo, la recuperación del pensamiento mágico. Así llegaremos a observar temas sociales como la migración con un tratamiento mítico ligado a las creencias mexicanas, tal es como el nahualismo que ya había tratado Carballido en *Guillermo y el nahual*, sólo que ahora en *Golondrinas* de Gabriela Román veremos otros elementos y un tratamiento diferente del tema. Sin adelantarme al análisis de tal obra, también puedo mencionar a Teresa Valenzuela que construye el contexto migrante a través del juego de la lotería con personajes míticos como la sirena, su obra *Alegría, la lotería* escrita en 1989 corresponde a los antecedentes de lo que

<sup>12</sup> El cuadro está elaborado a partir de la información que proporciona Salcedo en *El teatro para niños en México*, para mayor información sobre autores y obras remitirse al mismo.

posteriormente, con el devenir del siglo XXI se acrecentó en las preocupaciones de las nuevas dramaturgias.

Entre los nombres claves de quienes abrieron este panorama encontramos a Perla Szuchmacher, de origen argentino, quien desarrolló su dramaturgia en México con temas muy variados. Fue de las primeras que puso sobre la mesa los temas tabú, con una adaptación del cuento holandés *Rey y Rey* de Linda de Haan y Stern Nijland, Szuchmacher lo llevó a la escritura dramática bajo el título *Príncipe y Príncipe*, teniendo como tema la homosexualidad.

También encontramos a Maribel Carrasco, dramaturga tabasqueña pero radicada en la Ciudad de México, quien expandió el panorama de los temas tabú hablando sobre los miedos, la muerte, la diversidad sexual, desde una concepción poética e incluso filosófica como se aprecia en su obra *Niño de octubre*, *El pozo de los mil demonios*, o *Beautiful Julia*, esta última más orientada a público juvenil.

Otra autora clave para el desarrollo de la dramaturgia para las infancias es Berta Hiriart quien también se ha encargado de compilar obras de autores de otras latitudes, de realizar cuadernillos que sirven como apoyo didáctico en la educación teatral infantil, de impartir talleres y dirigir obras, quien además tiene una trayectoria amplia en la dramaturgia de temas como la desaparición con *¿Dónde estás? El misterio de las niñas desaparecidas*, la muerte con *¡Adiós, querido Cuco!* y la guerra con *Niñas de la guerra*.

Quizá a estas tres autoras debemos la apuesta por un teatro de calidad y de potencialidad inmediata entre lo que ocurre en la realidad y su relación con la infancia. Dorte Jansen señala en *Feliz nuevo siglo de dramaturgas*:

El número de voces femeninas que contribuyeron a la profesionalización del teatro infantil es verdaderamente impresionante. Las tres maestras que quizás más influyeron en las generaciones actuales son Perla Szuchmacher (*¡Vieja el último!*),

Maribel Carrasco (*El pozo de los mil demonios*) y Berta Hiriart (*Niñas de la guerra*). Sensibilidad y rigor se encuentran también en las plumas de Mónica Hoth (*Martina y los hombres pájaro*), Amaranta Leyva (*Mía*), Verónica Maldonado (*El viaje de Ulises*), Camila Villegas (*Las arañas cumplen años*), Conchi León (*De niños, peces y otros monstruos lunáticos*), Eleonora Luna (*En busca del Snark*), Gabriela Román (*Cósmica*), Chantal Torres (*Domadoras de dragones*) y Lucila Castillo (*Isla Elefante*), por mencionar solamente algunas. (38)

Su apreciación coincide con la que acabo de mencionar y enfatiza en la escritura dramática para la infancia que han desarrollado las mujeres en México. Todas esas voces femeninas del siglo XXI son mencionadas por Jansen quien también atribuye el sistema patriarcal como un factor histórico para la creación del teatro infantil: “La escritura realizada por mujeres y los textos escritos para niños [...] suelen ser obras en las que tanto la mujer como el niño son el sujeto enunciador para dar a conocer su propia visión de los hechos y expresar así su subjetividad” (39-40). La relación establecida entre la mirada femenina y la voz de los niños es que históricamente ambos ocupaban un lugar social subyugado.

Por otra parte, señalaré a una autora que, a pesar de ser quebequense, dotó herramientas para que las dramaturgas mexicanas se cuestionaran su labor en el terreno de la escritura dramática para jóvenes audiencias. Se trata de Suzanne Lebeau que, a partir de un festival realizado en Aguascalientes en 1999, contagió a la dramaturgia mexicana de inquietudes antes censuradas. En “Los porqués de Suzanne Lebeau”, Amaranta Leyva apunta:

La historia del teatro para niños en México tiene un antes y un después. Ese parteaguas se llama Suzanne Lebeau. Fue en 1999 cuando la dramaturga canadiense impartió el primero de muchos talleres que daría en el país, dando a conocer su poética. Por primera vez en México se habló de la existencia del oficio del escritor de teatro para niños y de sus conceptos artísticos. Enseguida, su visión comenzó a difundirse, entre los autores jóvenes principalmente, quienes la

tomaron como bandera. Hoy, lo que vemos en las salas lleva parte de su influencia. (4)

Lo que señala la también creadora de teatro para niños, resulta importante porque marca justamente la fecha en que esta dramaturgia comenzó a mirarse como un concepto artístico y no sólo de entretenimiento o como herramienta educativa. Suzanne Lebeau, que llevaba años desarrollando un teatro poético y con temas relevantes en la sociedad y en la infancia dentro de su país, sembró una semilla hacia la nueva generación de dramaturgia mexicana para niños.

En la actualidad, con dos décadas consumidas del siglo XXI, la lista de dramaturgas se ha incrementado notablemente, la especificidad de un teatro para la infancia ha logrado crear cursos, talleres y diplomados de los cuales han egresado importantes escritoras que han obtenido reconocimiento a nivel estatal o nacional. Tal es el caso de la chiapaneca Damaris Disner quien obtuvo el Premio Nacional de Literatura para Niñas y Niños 2021, convocado por el estado de Guanajuato, con *¿Quién escucha a los geckos?*. Esta obra fue escrita durante el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil organizado por SM editores y la Fundación para las Letras Mexicanas. La obra habla sobre la leucemia en la infancia, en la que conjunta también un pensamiento mágico que permite darle una tésitura poética a los cambios corporales de quien padece tal enfermedad.

Entre las jóvenes dramaturgas también se encuentra Pamela Ruiz que en 2018 gana el Premio Estatal de Literatura en la categoría de dramaturgia infantil, convocado por el Instituto de Cultura de Baja California, por su obra *La travesía de las lechuzas* que fue resultado del Primer Diplomado en escritura dramática para jóvenes audiencias organizado por La Titería, con apoyo del INBA. Muestro como ejemplo a estas dos autoras porque de frontera sur a frontera norte

(Chiapas-Baja California) la dramaturgia para la infancia se expande, ya no se concentra como en décadas pasadas en el centro del país.

Ahora la dramaturgia mexicana escrita para la infancia cubre una carencia significativa de siglos pasados, valora a las niñas y niños desde una mirada libre de prejuicios y expone problemáticas relevantes al contexto social por el que atraviesa México y que afecta a la infancia en diferentes niveles. Se ubica al niño como actor fundamental en la sociedad, en sus conflictos y sobre todo desde su mirada. Para Salcedo:

Una de las mayores apuestas del teatro para niños en México, es el valiente desafío para la adecuación de los movimientos políticos y sociales de los países latinoamericanos en busca de una equidad política y equilibrio social [...] una escritura teatral que apela a la conciencia de los miembros familiares, particularmente a los niños porque ellos enfrentarán en el futuro próximo los grandes retos en todos los órdenes. (*El teatro...* 90-91)

Lo anterior son palabras que se escribían al inicio del siglo XXI. Sin embargo, es una tendencia que se potenció en la primera década del mismo. En este sentido, Salcedo no se equivocaba cuando decía que: “Estamos pues en el terreno de la metáfora literaria pero también, y sobre todo, en el desentrañamiento de la realidad objetiva” (93). Los autores reflexionan, experimentan con el lenguaje y renuevan los discursos de manera crítica.

#### **1.4. La migración en la dramaturgia para la infancia: Antecedentes y actualidad**

El teatro tiene la capacidad de evocar una memoria cultural ligada al contexto en que se produce. La relación entre vida cotidiana y teatro siempre ha estado presente, al menos así se puede visualizar tanto en los procesos creativos del teatro en general como en gran parte de la dramaturgia mexicana, incluyendo a la dramaturgia dirigida a la infancia en años más recientes. Por ello, estoy de acuerdo cuando en *Frontera, teatro y migración* Hugo Salcedo menciona: “La

autoría dramática del mundo ha comprendido estas necesidades y puesto en ejercicio diversas prácticas escénicas acordes a sus tiempos de producción, sirviendo como interlocutora de la nuda realidad” (3). Tal realidad, en el teatro infantil también se ha convertido en material cada vez de mayor interés para los creadores, como una urgente necesidad, no sólo de retratar el mundo sino de buscar en los públicos jóvenes algo que los ligue a los tiempos actuales. Aunque en el imaginario se tiende a pensar que el teatro para niños debe responder a la función didáctica en su sentido más simple, en la actualidad los autores proponen textos que retan no sólo la manera tradicional de acercarse a los niños, sino también a los adultos.

El tema es un primer aspecto que ha evolucionado en los últimos diez años, al menos de manera más notable. Se ha visto cómo una generación de autores ha construido sus conflictos bajo la orientación de temáticas que en un pasado eran consideradas tabú: la muerte (*Niño de octubre* de Maribel Carrasco), la enfermedad (*¿Quién escucha a los geckos?* de Damaris Disner), la violencia familiar (*Mía* de Amaranta Leyva), la violencia social (*Cosas pequeñas y extraordinarias* de Daniela Arroio y Micaela Gramajo<sup>13</sup>), la migración (desde *Alegría, la lotería* de Teresa Valenzuela hasta  *Casting para un hermano* de Ulises Soto).

En los últimos años, la migración es un hecho que ha cobrado relevancia en todas las fronteras del mundo. En torno a esta problemática se han desplegado una serie de imágenes que involucran a los niños: horror, desolación, falta de esperanza. Como planteamiento sociocultural y político los desplazamientos migratorios han estimulado críticas y posturas, a veces radicales como la política de Donald Trump: “tolerancia cero”. En esta política se ha ejercido la separación del niño y su madre en los centros de detención norteamericanos, además de otras acciones que

---

<sup>13</sup> Investigadores como Jansen y Salcedo, agrupan a esta obra en teatro con tema migratorio; no obstante, a pesar de que trata la historia de una niña y su familia que tienen que cambiar de lugar de residencia, el motivo central que mueve a los personajes es la violencia de Estado, a través de la desaparición de periodistas. La migración que se expone, a diferencia del objeto de estudio de esta tesis, es acompañada y legal. Aquí estaríamos refiriéndonos a otro tema: el exilio.

violentan los derechos humanos (Rueda 18, 20). No obstante, el problema migratorio también ha sido tratado desde décadas anteriores y con gobiernos previos desde la deshumanización. En *La política migratoria de Trump*, Pedro Enrique Armendares menciona que:

Cuando Trump llegó a la Casa Blanca heredó la “máquina de deportación” construida por Bush y Obama, y no tardaría en fortalecerla. Desde enero de 2017 anunció diversas políticas relacionadas con sus promesas de campaña de “deportar a todos los extranjeros criminales” y “terminar con la inmigración ilegal”. (43)

Esta estrategia política implica no sólo la deportación masiva de migrantes indocumentados procesados por algún delito o detenidos en la línea fronteriza como en años anteriores se hacía, sino la detención y posterior deportación (a través de redadas y arrestos en sus propios hogares o lugares de trabajo) de inmigrantes establecidos ya en Estados Unidos que no cuentan con documento legal para su permanencia en dicho país. Esto provoca una creciente separación de familias (siendo que uno de los motivos de la migración infantil es la reunificación familiar) y segregación de niños y jóvenes en calidad de ilegales. Dicen Ruiz Peralta y García Cárdenas en la reseña sobre *Movilización, migración y retorno de la niñez migrante. Una mirada antropológica*:

Actualmente, los medios de comunicación, de manera alarmista, han señalado el surgimiento de una crisis humanitaria en la frontera de México con Estados Unidos, debido a la presencia de miles de niños que, sin acompañamiento de un adulto, buscan cruzar hacia el país del norte, con todas las carencias y las violaciones a los derechos humanos que esto conlleva. (300)

Se debe tener en cuenta que el flujo migratorio ilegal de sur a norte responde a diferentes circunstancias, consecuencia de conflictos sociales en las que predomina el sueño de un mejor futuro. De acuerdo con Mario Cabrera y Gloria Valdez en “La niñez migrante: un sector que demanda mayor atención pública”:

Las motivaciones migratorias de los niños son heterogéneas y se les relaciona con la situación económica que viven en sus localidades, la ausencia de padres que ya habían migrado, el deseo de vivir la experiencia o su vinculación con las organizaciones que se encargan de trasladar a los migrantes indocumentados, en las que se les brinda el cargo de guías. (352)

Estas motivaciones las podemos notar en la literatura dramática mexicana que ha tratado el tema. Anteriormente he mencionado de manera general obras que se escriben en la época posrevolucionaria y que integran personajes y situaciones que son reflejo de las posibilidades sociales de la época. La dramaturgia del siglo XXI sigue atendiendo tal preocupación, pero ahora los personajes y las circunstancias del migrante son diferentes, vemos que los afectados no sólo son adultos que un día deciden migrar, sino también los niños y jóvenes en busca de nuevas oportunidades. De acuerdo con Mirtha Hernández: “En 2015, en Europa un tercio de los casi cien mil menores migrantes no era acompañado por ningún adulto” (7), mientras que –según la Unicef– 2, 300 migrantes de la caravana que viajó a mediados de octubre de Centroamérica a Estados Unidos en 2018 eran niños, lo que representó el 21% de los afectados, muchos de ellos sin un acompañante adulto. Ante esta realidad, la migración como tema de la literatura dramática ha cobrado mayor relevancia. No obstante, como he dicho, en el teatro mexicano el hecho migratorio ha estado presente desde las primeras décadas del siglo XX.

Como antecedentes de las obras dramáticas que han abordado este problema en la primera mitad del siglo XX –para un público general; es decir adultos–, encontramos *Los que vuelven* del dramaturgo Juan Bustillo de Oro, publicada en 1933 y considerada como una de las primeras obras con tema migratorio que incluso toca el tema de la deportación. De 1955 encontramos *Los desarraigados* de J. Humberto Robles, que de acuerdo con Salcedo hay: “Un choque generacional entre los padres que son oriundos de México y sus hijos jóvenes quienes, nacidos ya

en aquel territorio no van a conseguir adaptarse a esa otra forma de vida” (*La migración...* 14), cabe destacar que en esta obra la permanencia en Estados Unidos de los personajes es completamente legal.

En el periodo que comprende la segunda mitad del siglo XX se encuentra la obra *Espaldas mojadas cruzan el Río Bravo* (1952) de Federico Schroeder Inclán, que aborda la migración indocumentada. *Los ilegales* de Víctor Hugo Rascón Banda, escrita en 1979, quien desarrolla el conflicto de la obra en la frontera norte donde los personajes tienen pretensiones de pasar a Estados Unidos de manera ilegal. En 1986 Guillermo Alanís gana el Premio Teatro de la Frontera Norte por su obra *De acá, de este lado*. De ese mismo año también encontramos *El bracero y el mister*, así como *¡Cuánto ilustran los viajes!* de A.L. Jauregui y Filiberto Díaz. Tres años después *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, es merecedora del premio Tirso de Molina y publicada por primera vez en 1989.

En años más recientes se ubica *El tiradito* de Antonio Zúñiga que en 2002 ganó el Premio Nacional Nuevo León de Dramaturgia. *La cubeta de los cangrejos* de Juan Carlos Embriz y *Arde Fénix* de Agustín Meléndez, ambas de 2010. *Are you bringing something from Mexico?* de Daimary Sánchez, es una aportación valiosa para el teatro de migración que, merecedora del Premio Nacional de Dramaturgia Wilberto Cantón, se basa en hechos reales de tres migrantes indocumentados y las injusticias cometidas contra ellos. Cabe destacar la puesta en escena de *Amarillo* de Gabriel Contreras, que parte del poema “Muerte” de Harold Pinter, para describir escenas en la frontera norte de México, con problemáticas que se desprenden de los conflictos de violencia y desaparición bajo la idea de cruzar el muro entre México y Estados Unidos. Asimismo *Dos personas se tocan brevemente*, de Martín Acosta quien centra la trama en el encuentro entre los migrantes y el grupo de mujeres conocido como Las Patronas.

Finalmente quiero mencionar una puesta en escena realizada por compañías de varios países, se trata de *Ganou-Gàla, la travesía*, escrita por Hélène Ducharme (Quebec/Canada), Hamadoun Kassogué (Mali), Patrick Mohr (Suiza) y Humberto Pérez Mortera (México), este trabajo multicultural –de acuerdo al programa consultado en el Sitio Web de Théâtre Motus– recurre al: “Mito ancestral dogón, donde un buitre aprovecha que una madre deja a sus gemelos solos unos instantes para llevárselos y confiárselos al dios Amma” ([www.theatremotus.com/es/ganou-gala/](http://www.theatremotus.com/es/ganou-gala/)), asimismo utiliza el viaje de las mariposas monarca para expresar la migración humana y la búsqueda de la identidad. Estas últimas obras son escritas y representadas en la segunda década del siglo XXI. En general todas las obras mencionadas evocan la violencia y el desamparo del migrante y muestran un problema que se acrecentó al llegar el siglo XXI<sup>14</sup>.

En este siglo proliferó la dramaturgia para las infancias que expone el tema de la migración, aunque previamente ya había indicios del tema en obras como *Alegría, la lotería* (1989) de Teresa Valenzuela, *Farsa del valiente Nicolás* (1989) de Jorge Ibarguengoitia y *Corajín, corajón, corajote* (1997) de Alejandro Licon, las tres conforman parte de los antecedentes por mencionar circunstancias y personajes migrantes, aunque no son niñas o niños quienes viajan solos en esa migración, como ocurrirá en las obras escritas dentro del siglo XXI.

Las propuestas que se han desarrollado propiamente durante las primeras dos décadas del siglo XXI representan voces de diversos puntos geográficos, como también se ha mencionado anteriormente, la migración ha ocupado ahora las preocupaciones de dramaturgos y dramaturgas

---

<sup>14</sup> Quiero destacar también la labor de investigación entorno al término de “Teatro de Frontera”, que no necesariamente recurre al tema de la migración, sino que desarrolla diversas temáticas como los feminicidios o el narcotráfico, entre otros temas recurrentes en la frontera. Para un estudio más detallado de este término se recomiendan revisar: *Teatro del norte y fronterizo* de Armando Partida Tayzan y las publicaciones *Dramaturgias fronterizas*, *Dramaturgia en contexto*, *Casi muerte, casi vida: Manifestaciones teatrales en la frontera norte* de México de Rocío Galicia.

de todo el país. No son solamente autores del norte de México o del centro quienes se ocupan de esta escritura.

Como primer referente en el teatro para la infancia del siglo XXI con tema migratorio encontramos *Martina y los hombres pájaro*<sup>15</sup> de Mónica Hoth (2003). Esta obra se escribe con el apoyo de una beca del programa del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) durante el periodo 2002-2003. En una entrevista personal la autora comenta que a partir de su cambio de residencia de la ciudad de México a San Miguel de Allende se encontró con el problema de la migración:

Yo sabía a nivel estadística, a nivel periódicos, documentales de vez en cuando, pero no era un tema que me tocara. Cuando me vengo a vivir acá me encuentro con que la migración es un tema muy fuerte. Una señora me empieza a contar de las historias de sus hijos migrantes y de su hija que su marido se fue al otro lado y nunca más regresó, bueno regresó y luego se volvió a ir. Entonces como que me di cuenta que es una realidad muy grande, muy fuerte y que toca a una clase social que no es la clase media sino que es más para abajo en su mayoría. Guanajuato era en aquel momento el estado con un índice más elevado de abandono familiar. Los hombres se van, por patrón regresan, se vuelven a ir y ya nunca más regresan (Hoth).

Como se puede notar, el detonante para la escritura de *Martina...* fue el encuentro con otra realidad que antes no la vivía de cerca, y a pesar de que ella no se identificaba con la situación, podía empatizar con la migración desde otra perspectiva: el abandono familiar. Dice: “Puedo ponerme en los zapatos de los niños abandonados por sus padres” (Hoth). Así fue que decidió comenzar con su proyecto de escritura. En la misma entrevista, Mónica Hoth menciona como sus influencias a Maribel Carrasco quien le da el elemento de la premisa, luego a Suzanne Lebeau

---

<sup>15</sup> En adelante se utilizará el título en la abreviatura *Martina...* y sólo en la primera mención de cada capítulo se conservará el nombre completo.

quien le enseña a escribir desde la metáfora. Bajo esta orientación y dentro de su contexto geográfico encuentra en las aves migratorias su propia poética.

Posteriormente, *Historia del otro lado* (2005) de Ángel Hernández<sup>16</sup> vuelve a tocar la ausencia del padre y su búsqueda a través de una niña de ocho años. En esta obra la mamá tampoco emigra y es quien le explica a la niña que su padre se fue al otro lado. *Papá está en la Atlántida* (2006) de Javier Malpica, coincide con la obra de Hoth y con la de Hernández, ya que el personaje migrante es el padre que busca una oportunidad de trabajo y los hijos (dos niños) emprenden su búsqueda<sup>17</sup>. Otra obra en la que se toca el tema de la migración es *El vuelo de Cliserio* de Antonio Rodríguez (2007) que igualmente instala a sus personajes en la frontera norte y vuelve a coincidir con *Martina...* en la referencia del vuelo más físico pero también espiritual, que ya en capítulos siguientes se analizará.

Al comenzar la segunda década del siglo XXI se publica *Golondrinas* de Gabriela Román<sup>18</sup> (2014), que también retoma la metáfora del vuelo para plantear la situación de los niños en su viaje a la frontera, además juega con historias de cuentos clásicos y creencias de cultura popular mexicana. *El sur viaja en tren* de Enrique Olmos de Ita (2016) es una obra en la que ‘la bestia’<sup>19</sup> cobra relevancia como en *Golondrinas*, ya que es evocada como el espacio donde ocurren la mayor parte de las acciones, la multiplicidad de voces infantiles muestra las adversidades siempre duras por las que pasan los niños y niñas migrantes. *Una bestia en mi*

---

<sup>16</sup> Vale la pena revisar el trabajo de este dramaturgo, ya que ha basado su escritura en la investigación práctica en contextos de violencia, éxodo, abandono y desplazamientos dentro y fuera de México; además de ser fundador de la compañía Teatro para el Fin del Mundo.

<sup>17</sup> Los personajes en escena no tienen nombre, en el texto aparecen con los símbolos: >: y <: que representan a un niño de 8 años y su hermano de 11 años. El uso de los signos tipográficos apunta a la idea de trasladar la identidad de estos personajes a la infancia migrante en general y no un problema particular con nombre propio.

<sup>18</sup> La dramaturga también ha orientado su escritura exclusivamente a las infancias y las juventudes; sus temas los apunta hacia aquello que casi no se dice pero sucede cada vez más como las desapariciones (*Iridiscentes*), el suicidio (*Cósmica*), desplazamiento interno y discriminación (*Quetzalli*), violencias, abuso y olvido hacia la juventud (*Coctel Molotov*).

<sup>19</sup> La ‘bestia’ es el nombre con el que coloquialmente se nombra al tren que cruza México de sur a norte y en el que viajan sobre su toldo muchos migrantes indocumentados.

*jardín* de Valentina Sierra (2016) también evoca el paso del tren, sólo que desde la mirada de un niño que no tiene que migrar (en un inicio) sino que en el patio de su casa, su madre recibe y ofrece comida a los migrantes que llegan en el tren. *Pájaros en la frontera* de Chantal Torres (2017), nos sitúa en la frontera norte donde se deciden varios niños y niñas migrantes a cruzarla bajo una perspectiva lúdica donde cada personaje tendrá un sobrenombre que les permita volar. *El pez que aprendió a volar* de Miguel Loyola (2017) es otra de las obras que se acerca a la metáfora del vuelo para representar las historias basadas en la experiencia real de niños de la sierra de Querétaro que tuvieron que emigrar<sup>20</sup>.

A finales de la segunda década, se encuentra *La vieja rabiosa del norte* (2018) de Antonio Zúñiga, esta obra entra en la categoría donde la frontera cobra personificación en el imaginario de los niños, quienes la ven justamente como una “vieja rabiosa”, el punto de partida para la trama son las preguntas que se realizan en la Corte Federal de Inmigración a los niños que ingresan sin documentos legales para su estancia en Estados Unidos<sup>21</sup>, así se muestran diferentes historias y motivaciones de los niños migrantes no acompañados por adultos. *Jando* (2019) y *Fantasmitas, cinco sueños regresando al sur* (2019), ambas de Oz Jiménez, son obras en la que igualmente se observa a un grupo de niños migrantes que bajo la perspectiva de otro mundo posible deciden regresar a su patria original.

Finalmente, en 2021,  *Casting para un hermano* de Ulises Soto, ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera. La obra versa a partir de testimonios de niños migrantes

---

<sup>20</sup> Cabe destacar que el proceso de escritura fue un proyecto en el cual trabajó con niñas y niños de la sierra, en palabras del autor: “Trabajo con 18 niños que han sido ajenos al teatro, por eso cuando escribo los textos lo hago frente a ellos, pues van repitiendo todo a su forma de ser. Así se modifica el escrito a como ellos lo sienten” ([www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/29-03-2017/ninos-de-la-sierra-hablan-de-migracion](http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/29-03-2017/ninos-de-la-sierra-hablan-de-migracion)). De esta manera la obra ha sido escenificada por los propios niños, dando mención a otra categoría: Teatro hecho por niñas y niños de México. Es decir, ya no para los niños; sino de los niños.

<sup>21</sup> Esto remite a la obra *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*, (2016). de Valeria Luiselli quien desde su vivencia como traductora de la Corte Federal de Inmigración en Nueva York, desarrolla su ensayo para mostrar testimonios de niñas y niños que son entrevistados.

indocumentados en la frontera de Chiapas. La obra inicia con esta dedicatoria: “Dedicado a las niñas y niños valientes y soñadores y a sus madres que compartieron las historias de los viajes que hicieron juntos buscando a su familia mientras construían nuevas familias en el camino” (1). En esta obra convive una niña hondureña con un niño mexicano, abriendo así un horizonte en el que nos permite ver la problemática desde los migrantes centroamericanos en donde el territorio de México se vuelve un camino de tránsito. Los juegos, las rondas infantiles y el lenguaje local dan carácter a los personajes y determinan sus acciones.

A continuación muestro una tabla de estas obras y autores con el fin de visualizar la variedad geográfica desde donde se escribe.

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Año</b>	<b>Estado</b>
Mónica Hoth	<i>Martina y los hombres pájaro</i>	2003	Guanajuato
Ángel Hernández	<i>Historia del otro lado</i>	2005	Tampico
Javier Malpica	<i>Papá está en la Atlántida</i>	2006	Ciudad de México
Antonio Rodríguez (Frino)	<i>El vuelo de Cliserio</i>	2007	Coahuila
Gabriela Román	<i>Golondrinas</i>	2014	Morelos
Enrique Olmos de Ita	<i>El sur viaja en tren</i>	2016	Hidalgo
Valentina Sierra	<i>Una bestia en mi jardín</i>	2016	Ciudad de México
Chantal Torres	<i>Pájaros en la frontera</i>	2017	Baja California
Miguel Loyola	<i>El pez que aprendió a volar</i>	2017	Querétaro
Antonio Zúñiga	<i>La vieja rabiosa del norte</i>	2018	Chihuahua
Oz Jiménez	<i>Jando</i>	2019	Jalisco
Oz Jiménez	<i>Fantasmitas, cinco sueños regresando al sur</i>	2019	Jalisco
Ulises Soto	<i>Casting para un hermano</i>	2021	Chiapas

**Tabla 2.** Lista de autores y obras que han tratado el tema de la migración en el periodo de 2003-2021.

Como se puede percibir la diversidad de propuestas dramáticas también remite a zonas geográficas muy variadas, dejando claro que la migración es un problema de distintas latitudes, tan complejo también en su interior, ya que si bien las obras se inscriben en el tema migratorio, tal tema lleva a las escritoras y los escritores a mostrar otros tópicos como el abandono, la orfandad, la soledad, la explotación sexual, las drogas, el refugio, la muerte, la violación de los derechos humanos; pero también se percibe un carácter optimista donde los personajes construyen lazos de amistad, solidaridad, ayuda e incluso se convierten en familia, transformando la dura realidad en símbolos y metáforas, creando mundos poéticos.

La dramaturgia para la infancia con tema migratorio ejerce un papel fundamental en el teatro de crítica social y política; asimismo reclama justicia, exponiendo los temas y experiencias dolorosas que a veces se pretenden ocultar. A través de la escritura, el tema de la migración se convierte en una experiencia estética en donde las palabras develan imágenes y metáforas que hacen menos dura la realidad, porque el niño necesita de fantasía pero también es actor fundamental en los hechos sociales.

Ahora bien, el vínculo del teatro con lo social no sólo se ejerce por medio del tema que se muestra en el texto escrito; sino que se adhiere a través de su especificidad, al ser un acontecimiento que reúne a los espectadores en un mismo tiempo y espacio. En consecuencia, la reflexión que planteo a continuación se deriva de pensar al teatro como una experiencia metafórica.

### 1.5. Especificidad del teatro: convivio, expectación y acontecimiento poético

Como se mencionó al inicio de este capítulo, el teatro siempre ha estado vinculado con su realidad circundante y ha sido producto del devenir social; ya sea orientándose hacia una u otra función ligada a la ideología dominante o para desprenderse justamente del dominio institucional. En cualquiera de sus formas el teatro y la sociedad caminan a la par. El teatro denuncia de una manera que con otros medios no es posible. Por ello, su carácter específico debe considerarse en la relación que se establece con el espectador. La peculiaridad de este género es la encarnación del texto en un escenario ante un grupo de personas que lo observan.

Al respecto, Mario Cantú plantea en *Filosofía de la dramaturgia* que el teatro: “Es acontecimiento y como tal es efímero” (15), misma idea se encuentra en *Escribir para públicos jóvenes* de Suzanne Lebeau, quien dice: “[El teatro] no existe más que en el momento del encuentro” (54). Esto, a diferencia de otros géneros literarios, da una pauta para pensar en el teatro en su particularidad. Siguiendo con esta idea, en *Introducción a los estudios teatrales* de Jorge Dubatti se mencionan tres factores que intervienen para que el teatro como acontecimiento se distinga de otros acontecimientos: “El teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación” (34). A continuación muestro una tabla con la noción de cada uno de estos elementos, es importante notar que no se tratan de definiciones, sino de una breve explicación a partir de *Introducción a los estudios teatrales* de Dubatti y *Filosofía de la dramaturgia* de Cantú.

Subacontecimiento	<i>Introducción a los estudios teatrales</i> de Jorge Dubatti	<i>Filosofía de la dramaturgia</i> de Mario Cantú.
Convivio	Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente (36).	Reunión de cuerpos presentes en interacción. (16)
Expectación	Expectación, por lo tanto, debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores). (42)	Alguien que observa lo que otro hace [...] Supone una relativa conciencia de que aquello que está esperando no pertenece a la realidad cotidiana [...] Corresponde a una realidad alterna. (16)
Acontecimiento poético	Llamamos <i>poíesis</i> al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. [...] La <i>poíesis</i> teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera. [...] Poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. (38-39)	Creado por cuerpos en acción [...] Estas acciones son necesariamente de naturaleza metafórica. (17)

**Tabla 3.** Elementos en interacción para visualizar al teatro como acontecimiento. Elaboración propia a partir de Dubatti y Cantú.

Como se observa en la tabla anterior, lo que hace Cantú es retomar los conceptos que establece Dubatti, por ello tanto uno como el otro señalan que existen tres elementos en interacción que hacen posible que el teatro sea acontecimiento. Cantú llega a la conclusión de que: “La forma de

existencia del teatro es la de un acontecimiento poético que es *expectado* en situación de convivio” (17). Ahí están reunidos los tres elementos que hacen posible distinguir el teatro, ya no sólo de otros géneros literarios sino de otros acontecimientos.

Aunque aquí me propongo el análisis de los textos dramáticos y no de la puesta en escena —en tanto que cada texto genera múltiples concepciones de representación—, el hecho de pensar al teatro como una realidad alterna que hace existir objetos o acontecimientos de otro modo distinto que en la realidad cotidiana, permite la relación también del texto escrito con su carácter poético que posteriormente, derivará en efímero. Cristian Palacios en *Hacia una teoría del teatro para niños* reafirma esta idea cuando escribe:

El texto de una obra es con respecto a ella una suerte de voz de la cual la obra es cuerpo. Un cuerpo extraño, efímero, intangible, que se diluye al momento en que se termina cada presentación para emerger nuevamente intacta en la función siguiente. (47)

No obstante, desde el texto escrito se observa la creación de mundos (escénicos y sociales) posibles. El teatro es una representación de la realidad que entra en otro orden de la cotidianeidad. Dice Lebeau: “Hay que preguntarse entonces qué mundo es el que mostramos a los niños” (56). La dramaturgia actual busca entre conflictos reales no dar respuestas, sino generar más preguntas sobre lo humano.

Desde 2002 Salcedo planteaba que: “[La dramaturgia actual es] composición dramática para niños enfocada en la búsqueda de urgentes y adecuadas soluciones para los problemas colectivos” (*El teatro...* 3). Ahora que hay un gran número de obras dramáticas orientadas a los temas sociales, también es importante reconocer que, como lo escribe Palacios: “El hecho de que sean prácticas con fines sociales, no debe hacernos perder de vista que su importancia radica en que son, sobre todo, una forma de darle sentido al mundo que nos rodea” (38). Tal sentido en el

universo de la infancia se da por medio del proceso simbólico y la imaginación. Por ello, dice Palacios: “El teatro para niños es uno de los espacios sociales donde chocan y se entrecruzan las potencialidades de una cultura con la dimensión más radical de la imaginación” (38). La manera de poner en escena o de escribir para las jóvenes audiencias las problemáticas sociales del mundo que nos rodea, pone atención justamente a la imaginación del niño y su proceso de simbolización.

Como mencioné al inicio, el teatro evoca las formas culturales y sociales; toma a la realidad como materia prima, y traslada un espacio geográfico al espacio metafórico. “El texto literario es un proceso de conversión del hecho ficticio que relata un acontecimiento real y el discurso discurre a la par de las prácticas sociales que definen a una sociedad” (Beltrán 119). Salcedo y Spears mencionan que los autores: “Desde el terreno de la ficción hacen una llamada de atención para divisar las profundidades y contornos de este fenómeno histórico, actualizando las novedades de este tránsito forzoso y violento” (14). Cabe señalar que hoy, más que nunca, la migración es un tema que ocupa los escenarios, que mueve los pensamientos de dramaturgos dispuestos, comprometidos y convencidos de que en el teatro para niños puede hablarse de cualquier tema siempre que se relacione con el niño y pueda proporcionar un hilo de esperanza.

Si bien he adelantado algunas pistas como la metáfora, la simbolización y la creación de mundos poéticos, a continuación se hará una revisión teórica que comience a marcar el camino para comprender las imágenes que se desprenden del proceso de simbolización y así poder identificar las formas en que la migración se articula en la creación dramática dirigida a público infantil, para después señalar las particularidades de las obras que serán analizadas.

## **CAPÍTULO II. DE LO IMAGINARIO SIMBÓLICO A LA CONFIGURACIÓN DE IMÁGENES PRIMORDIALES. PERSPECTIVA TEÓRICA**

El análisis de las obras dramáticas seleccionadas exige un nivel de comprensión simbólica que permita identificar la manera en que la escritura dramática se desarrolla; es decir, cuáles son las imágenes que se plasman y cuál es el proceso de simbolización de la migración y lo que la rodea. Por ello, en este capítulo se expone la perspectiva teórica de lo imaginario simbólico.

Desde este ángulo, se darán ejemplos concretos de obras secundarias que ya he mencionado en el capítulo anterior, pero también me aproximaré a mencionar algunos elementos de las obras por analizar en los capítulos 3 y 4, esto con el fin de articular las imágenes del vuelo y el análisis de los personajes como configuración de imágenes primordiales o arquetipos relacionados con figuras mitológicas.

Como antecedente, expondré nociones específicas de la hermenéutica simbólica, remitiéndome a las investigaciones de Andrés Ortiz-Osés, Luis Garagalza y Blanca Solares, quienes hacen un acercamiento a la conexión entre dos ámbitos: la hermenéutica y el simbolismo desde los estudios de la cultura hispanoamericana.

Posteriormente me centraré en los planteamientos que formula Gilbert Durand respecto a la imaginación simbólica y su relación con el mito y el arquetipo. El diálogo que se establece con este autor llevará a su vinculación con las investigaciones de Carl Gustav Jung sobre el arquetipo. Este estudio se desarrollará a partir de *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *El hombre y sus símbolos*, así como *La vida simbólica*, que aportan y esclarecen algunas nociones retomadas por los estudios de lo imaginario y el símbolo. Por lo tanto, también se mencionarán otros aspectos de lo simbólico desde Paul Ricoeur y Suzanne Lebeau, esta última especialista en teatro para jóvenes audiencias; así se llegará a la vinculación teórica de lo imaginario simbólico con relación a la escritura dramática para la infancia.

Después de haber concretado los conceptos teóricos sobre imaginación se expondrán las imágenes del vuelo a partir de los preceptos que Gastón Bachelard establece en su libro *El aire y los sueños*, y donde se ocupa principalmente de sistematizar las imágenes dinámicas del vuelo de acuerdo a su movilidad, en este caso imágenes del aire ligadas a la literatura. Lo anterior con la intención de ir enmarcando una teoría sobre las imágenes del vuelo en la dramaturgia con tema migratorio, desde una perspectiva también simbólica.

### **2.1. Apuntes sobre hermenéutica simbólica**

Se ha decidido utilizar la hermenéutica simbólica como herramienta interpretativa, ya que permite desarrollar el estudio de lo imaginario desde una perspectiva abierta en la que los símbolos develan su significado de acuerdo al contexto en el que es producido. Además, esta herramienta permite la interrelación con los conceptos de símbolo y arquetipo que a su vez conducirán los análisis posteriores de las obras.

Si me remito a la antigüedad, es en Grecia donde –a través de la figura de Hermes– se relaciona al lenguaje y la palabra con la interpretación de textos. Luis Garagalza señala esta noción:

Descrito por Homero como mensajero de los dioses, Hérmes traslada-traduce la voluntad de los dioses a un lenguaje accesible a los hombres, estando por ello también presente en la palabra *hermeneuein* cuando se entiende, en particular, como el arte o técnica del *hermeneutés* o intérprete que se encarga de traducir a un lenguaje inteligible, al propio griego, lo dicho de un modo extraño, incomprensible, <<bárbaro>>, y cuando se entiende, de un modo más general, como la acción de explicar o de <<significar algo hablando>>. (5)

Este concepto se trasladará a diversos ámbitos a lo largo de los estudios, especialmente filosóficos, en donde se empleará a la hermenéutica como herramienta interpretativa con giros y

necesidades que responden al pensamiento de cada época. No obstante, a pesar de las diferentes reflexiones que ha incitado como disciplina a lo largo de la historia de la filosofía, en este apartado me centraré en su planteamiento simbólico.

Respecto a lo anterior, quiero mencionar tres posturas que coinciden en la recuperación de lo simbólico. De acuerdo con Andrés Ortiz-Osés en *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*: “Mientras que en la semántica estudia el mero significado dado, la Hermenéutica trata el significado humano o humanado, así pues la significación simbólica” (29). Por su parte, Paul Ricoeur dice: “En la hermenéutica es donde se anuda la donación de sentido por el símbolo y la iniciativa inteligible del desciframiento” (*Finitud...* 484). Finalmente, a decir de Blanca Solares:

La hermenéutica simbólica (de la raíz griega *hermenia*: interpretar) parte del reconocimiento de que el ser humano no sólo vive el mundo como tal sino que lo *interpreta* siempre, es decir, que paralela a una intervención activa en la realidad, el hombre la percibe y la capta haciéndose de ella una *re-presentación*. (15)

Estas nociones coinciden en el hecho de que la hermenéutica se extiende hacia la significación simbólica y acercan a la visión que concibe a los seres humanos como animales simbólicos, capaces de interpretar y de crear horizontes de sentido. La hermenéutica simbólica lleva a dicha apertura. Al respecto Lanceros comenta:

La hermenéutica simbólica no es la <<mera>> exposición sistemática de los ámbitos simbólicos. No es la descripción y el catálogo de los simbolismos compartidos. Es una filosofía que hace del *sentido* la clave del pensamiento. Pregunta y horizonte. Y postula que el sentido lo elabora y construye el humano no en su faceta de animal racional (o no sólo), o en su versión de animal <<laboral>>, que manipula instrumentos: sino, sobre todo en su radical constitución simbólica. Por cuanto proyecta símbolos, el humano construye mundos de sentido; mundos entiéndase bien, en los que tiene cabida toda la dicha y toda la desdicha, y todo el sinsentido, y el horror. (XVIII)

En mi opinión, es importante resaltar que la literatura es una de las formas en que el hombre crea mundos de sentido; así, la literatura dramática destinada a públicos infantiles se relaciona con la cualidad simbólica, siendo ésta también una cualidad del pensamiento en la infancia, no solo desde una perspectiva de la psicología evolutiva sino desde la antropología simbólica y la psicología analítica, en donde el niño es creador de universos de sentido. Por ello, las visiones anteriores respaldan la postura desde la cual parto para la posterior interpretación y desciframiento de la dramaturgia aquí analizada.

Quiero destacar el pensamiento de Suzanne Lebeau quien en *Escribir para jóvenes audiencias* elige y expone a la metáfora como elemento primordial. Desde su punto de vista la metáfora es entendida como: “Esa chispa que resiste al tiempo, la estructura, la que toma una forma concreta, llena un vacío que no existía antes de que la conciencia lo creara” (93). De acuerdo con Lebeau, la metáfora se extiende más allá de la figura retórica, tendiendo así un puente entre universos de sentido, lo cual está estrechamente ligado con el teatro infantil, especialmente con las obras dramáticas elegidas. Más adelante se verá cómo el imaginario de los personajes infantiles puede reinterpretar su realidad para hacer más llevadero su trayecto como migrante. Un ejemplo es la escritura de las dramaturgas que simbolizan en las aves a los hombres migrantes y plantean los peligros que corren los niños en la frontera como auténticas aventuras.

La noción de lo simbólico en el humano, la retomo de los estudios antropológicos de Gilbert Durand, quien funda y desarrolla su trabajo dentro del Círculo de Eranos. Como acercamiento a esta perspectiva, Solares apunta que el estudio de lo simbólico necesita de la hermenéutica en su sentido antropológico ya que es a través de esta que se pueden comprender: “Los distintos universos simbólicos de sentido en las diversas culturas” (395). A partir de esta reflexión entre la cultura y el ser humano, lo simbólico tiende a una apertura de sentido que no se

limita al símbolo como algo dado con un solo significado.

Por su parte, el teatro como arte de representación, tiene en su camino un universo simbólico desde sus orígenes en los rituales griegos. A pesar de las rupturas y disposiciones actuales de lo posdramático<sup>22</sup>, el teatro se liga al nivel simbólico por la capacidad de evocación de aquello que no se dice, sino que se proyecta desde la imaginación puesta en acción.

## **2.2. El símbolo como apertura de sentido**

En el primer capítulo se habló sobre el poder de representación que tiene el teatro y su relación con la sociedad a través de diferentes épocas; de esta manera no es difícil entender el vínculo entre la ideología y la práctica teatral. La manera en que el arte dramático crea la forma para proyectar su percepción del mundo, es sujeta por símbolos y formas imaginarias que se construyen en dos niveles de lo humano: lo consciente y lo inconsciente<sup>23</sup>. Esta afirmación, formulación propia, remite al pensamiento de Carl G. Jung.

El psicoanalista suizo ve en la literatura: “Una de las actividades anímicas que dan forma a los contenidos inconscientes” (*La vida simbólica* 86). Asimismo, analiza específicamente al drama como acontecimiento –además de cultural– mágico, que: “Reproduce una situación eminentemente psicológica que se da a menudo y con muchas variaciones en la existencia humana, por lo que es expresión y al mismo tiempo ocasión de un arquetipo de difusión universal y revestido de formas diversas” (86). Estas formas diversas que se presentan a través del tiempo en un nivel psíquico, inconsciente, se traducen en imágenes simbólicas que escapan de una única manera de interpretar.

---

<sup>22</sup> Véanse *Teatro posdramático* (2013) y *Tragedia y teatro posdramático* (2019) de Hans-Thies Lehmann.

<sup>23</sup> Aquí, quiero precisar que esta separación entre consciente e inconsciente se da porque el contenido consciente de las obras devela un sentido oculto, el cual corresponde en términos de la psicología analítica a la parte inconsciente no sólo del hombre sino de la cultura misma en que se desarrolla.

Para ligar la representación del mundo en su forma dramática, retomo el apunte que hace Durand cuando dice que existen dos formas de representar el mundo, una directa y otra indirecta. La primera tiene que ver con la percepción y las sensaciones; la segunda con todo aquello que no se puede experimentar a través de los sentidos, pero se puede representar –por medio de la imaginación– un objeto ausente mediante una imagen. Este aspecto resulta crucial en el teatro, ya que es una de las características de su especificidad. Por tal motivo, se han desarrollado estudios específicos como la semiótica del teatro, que analiza las representaciones teatrales desde los signos no lingüísticos puestos en escena<sup>24</sup>. Sin embargo, regresando a los estudios de la hermenéutica simbólica, Durand negará la semiótica como mero estudio del signo. El signo en una definición tradicional refiere:

En general, todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referirse. Es decir, todo dato perceptible por los sentidos (visual, auditivo, etc., por ejemplo un síntoma) que, al representar (pues es representante) algo no percibido, permite advertir lo representado (por ejemplo la enfermedad). (Beristáin 450)

Como se observa en la definición que ofrece Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (1995), el signo es una representación o sustitución de un objeto ausente por uno referido. Sin embargo, cabe señalar que Durand hace notar que históricamente los conceptos que se usan para referirse al símbolo son indistintos y que pueden caer en confusiones. El autor distingue dos tipos de signos: arbitrarios y alegóricos. Los signos arbitrarios hacen referencia a una realidad posible de representar, mientras que los signos alegóricos pueden funcionar como

---

<sup>24</sup> La semiótica del teatro como disciplina tiene sus antecedentes en los estudios del signo desde la lingüística y la filosofía, tuvo su mayor reconocimiento entre los años setentas y ochentas; ya que abonaba un campo poco explorado, resaltando que el objeto de los estudios teatrales era la representación. Dos textos importantes de aquella época fueron *Semiótica teatral* (1989) de Anne Ubersfeld y *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* (1987) de Fernando del Toro. En una edición más reciente (2014) de este último, se señalan las carencias que no pudo cubrir tal disciplina y que por lo tanto en la actualidad se necesitan de otras teorías que tomen en cuenta el contexto social y cultural en el cual se desarrolla el teatro.

representaciones de cualidades espirituales o morales (Durand, *La imaginación* 12). Este tipo de signo, fue un elemento del que se valió el teatro en algunas épocas para representar cierto tipo de abstracciones.

En México, por mencionar un caso, algunas obras dramáticas de Sor Juana se construyeron a través de alegorías. Dadas las condiciones sociales y religiosas de la Nueva España, el significado de tales alegorías se concretó de acuerdo a los valores que se dictaban y permitían poner en juego, pero también como imágenes de algo universal. En el teatro destinado a niños, especialmente durante los inicios del teatro escolar, se escribían y representaban obras en donde los personajes eran encarnaciones de alegorías, el significado se traducía como algo inamovible y con cierto fin moralizante<sup>25</sup>. Así, el signo alegórico se manifiesta en imágenes muy precisas pero negadas a la amplitud de la realidad que se pretende representar. El símbolo en Durand conduce a una especie de revelación, es: “Representación que hace aparecer un sentido secreto” (15). Apoyándose de A. Lalande y Carl G. Jung, explica que:

Se puede definir el símbolo, de acuerdo con A. Lalande, como todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir; o también, según Jung: <<La mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica>>. (*La imaginación...* 13)

La cita anterior orienta al símbolo como una evocación y una representación de algo ausente o desconocido, que sólo es posible nombrar por medio del símbolo. Aunque podría parecer ambiguo o poco comprensible, estas pequeñas enunciaciones que va dando Durand a lo largo de su obra, sirven para acercarse a una formulación más abierta sobre el uso de dicho término.

---

<sup>25</sup> Proyectos como Teatro Escolar de la SEP, Teatro guiñol del INBA o Teatro Indigenista del INI se rigieron bajo este perfil.

Para esto, Durand revisa algunos aspectos de Paul Ricoeur, como los tres niveles del símbolo: cósmico, onírico y poético. El primero extrae lo visible del mundo, el segundo trabaja con el material del sueño y lo íntimo, el tercero hace uso del lenguaje concreto. Ricoeur menciona que el cielo, el sol y la luna son realidades cósmicas: “De esta forma, el símbolo-cosa es potencia de innumerables símbolos hablados que, a su vez, se anudan en una manifestación singular del cosmos” (*Finitud...* 176). En este sentido, la presencia de realidades visibles del mundo tiene una proyección amplia dentro del proceso de simbolización; por ejemplo, se verá cómo los pájaros le dan potencia simbólica al fenómeno de la migración, siendo el nivel onírico y poético el que concreta la significación a través del lenguaje y al tratarse específicamente de dramaturgia es material en potencia de ser significado en escena.

La constitución simbólica es lo que permite transitar de la mirada adulta de las autoras a la mirada del espectador infantil. Como muestra, se encuentra el trabajo de Lebeau, quien a partir de la incorporación de conceptos como la “metáfora fundadora” en su proceso de escritura llega a la transición de su propuesta dramatúrgica. La autora de *Escribir para públicos jóvenes*, dice que la metáfora: “Es un proceso dinámico que crea e innova” (92), que surge de dos términos en apariencia contradictorios, pero que: “Su sentido último resulta de su interacción” (88). De acuerdo con estas palabras, la creación de realidades simbólicas se sostendría a partir de un proceso creativo que surge de la interacción de sentidos opuestos.

Retomando la convergencia de los tres niveles del símbolo que plantea Ricoeur, se debe tener en cuenta que su poder evocativo se liga con el significante que: “Remite por <<extensión>>, digámoslo así, a todo tipo de <<cualidades>> no representables, hasta llegar a la antinomia” (Durand, *La imaginación...* 16). De manera que el significante puede trabajar con términos o nociones contradictorias, tal como ha dicho Lebeau sobre su concepto de metáfora.

Por su parte, Jung menciona que en un mismo símbolo puede presentarse lo contrario, para ello menciona al sueño y a la mitología, como ejemplos en los que son abundantes estas aparentes contradicciones o ambivalencias: “El sueño se sirve tanto de la semejanza como de la oposición”. (*La vida simbólica* 3). De aquí deviene la relación que estableceré con el mundo onírico del que se basan las autoras en su escritura. El sueño como espacio de reconstrucción de los deseos de los personajes-niños migrantes, pero también a partir de la dualidad realidad-ficción, aparentes contradicciones de la que surge un nuevo sentido.

A la unión de sentidos a partir de oposiciones Lebeau llama el poder de estructuración, y para ello crea su concepto de “metáfora fundadora”, la cual designa: “Al momento decisivo, radical de surgimiento del sentido que reconciliaba y organizaba los puntos de vista, acallaba dudas” (93). De esta manera, en la dramaturgia para niños la metáfora o la imaginación simbólica es quien guía y estructura el tratamiento de los temas. Es decir, las autoras reconstruyen una realidad atravesada por su aspecto simbólico. Lo que se puede esclarecer con la siguiente cita:

La simbolización en este sentido, mucho más que algo ajeno al sentido propio, secundario o derivado con relación a un significado preciso, se revela como una *dimensión* del ser, como un proceso consustancial al pensamiento humano, diríamos con el psicoanálisis, como el fundamento de la vida psíquica en su totalidad, presente tanto en la actividad práctica más elemental, como en la especulación teórica más sofisticada. (Solares 15)

En esta dimensión, el proceso de simbolización aparece como un atributo exclusivo del pensamiento y, por lo tanto, ligado a los estudios de la psicología. Garagalza, quien también hace un recorrido por las nociones del signo y del símbolo desde la lingüística y la filosofía, expresa que:

En el campo de la psicología ha sido C. G. Jung quien ha descubierto el carácter no meramente sintomático sino propiamente expresivo del símbolo. Así, mientras

que el concepto o el signo convencional es un instrumento de comunicación elaborado conscientemente, y conscientemente comprobado y controlado, que tiene un carácter referencial, el símbolo sería más bien una expresión espontánea de la personalidad entera, es decir, que en él se expresa tanto la personalidad consciente como la inconsciente. (52)

De esta manera, tanto la antropología como la psicología analítica replantean las posibilidades interpretativas a través del símbolo, lo que pertenece justamente al modo con el cual procede la hermenéutica simbólica. Desde este ángulo: “El símbolo es una realidad necesariamente ambigua que está atravesada por una dialéctica irreductible, por una tensión creadora que nunca llega a resolverse o agotarse completamente” (Garagalza 92). El símbolo no tiene un carácter absoluto, de tal modo que es preciso estudiarlo en su amplitud cultural. Es el desarrollo del psicoanálisis en la primera década del siglo XX quien permite considerar al símbolo como parte constitutiva del ser. A partir de esto, Durand plantea el estudio del símbolo con base en la vinculación entre psique y sociedad.

De acuerdo con Durand, el uso que se hace del significante puede convertirse en repeticiones de potencia simbólica, él las llama redundancias. De aquí se deriva su relación con el mito; ya que este se puede presentar en diferentes culturas a lo largo de distintas etapas históricas. Al respecto, Solares comenta: “La interpretación sociológica del simbolismo [...] reproduce a nivel imaginario, la estructura de la sociedad que la proyecta” (18). En este sentido, como ya mencionó Jung sobre la mitología, los símbolos pueden presentarse en diferentes textos mitológicos y encontrar significaciones contrarias. Es entonces, el mito: “Una repetición de ciertas relaciones, lógicas y lingüísticas, entre ideas o imágenes expresadas verbalmente” (Solares 18). Sin embargo, por su naturaleza simbólica, el mito tendrá que interpretarse como algo nuevo. Su calidad redundante no limita su intensidad simbólica, por lo tanto significativa.

### 2.3. Mito e imaginación simbólica

Mito e imaginación simbólica son los tópicos que centraron la atención de Durand a lo largo de sus investigaciones en las que podemos considerar al mito, al símbolo y al ritual como elaboraciones de la experiencia del hombre.

La presencia del mito en las sociedades ya había sido estudiado por Jung, quien apunta que los mitos son: “Representaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma” (*Arquetipos...* 12). Así, en las culturas primitivas, los hombres daban sentido a los eventos naturales de acuerdo a una significación que el psicólogo suizo llama expresiones simbólicas. En palabras de Campbell: “El mito es la entrada secreta, por la cual inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas” (10). Dichas manifestaciones estudiadas principalmente desde la psicología y la antropología, también tienen relevancia en los procesos creativos de la dramaturgia.

En la dramaturgia infantil se observará cómo la escritura de temas que antes se consideraban tabú, como la migración de menores, encuentra en figuras mitológicas su expresión simbólica. Como antecedente de obras que usan este recurso, está *Alegría, la Lotería*, escrita en 1989 por Teresa Valenzuela, dramaturga mexicana que se aproxima al tema migratorio a través del personaje de la Sirena, presencia que podemos visualizar desde dos ámbitos: como figura femenina dentro del juego popular mexicano de Lotería y como figura mitológica de las culturas antiguas.

El poder simbólico que se desprende de la sirena como figura mitológica es el de la mujer que seduce. De acuerdo con Chevalier, las Sirenas han sido representadas como: “Monstruos marinos con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo el de pájaro, o bien de pez, según leyendas más tardías y de origen nórdico. Seducen a los navegantes por la belleza de su cara y

por la melodía de sus cantos, luego los arrastran a la muerte para devorarlos” (948). No obstante, en la resignificación dentro de la obra de Valenzuela, la Sirena representa a una mujer migrante que, ante el cuestionamiento del por qué se convirtió en sirena, ella responde: “De tanto cruzar el Río Bravo de mojada” (115). En este sentido, la sirena se inserta en un contexto distinto al de sus orígenes mitológicos, ya no es una sirena que seduce al viajero, pero sí es un ser que lleva en sí los peligros del viajero. La presencia de este elemento mítico no depende de una sola cultura ni una sola época, sino que se resignifica en un espacio y tiempo diferente.

Aquí me parece importante destacar los aspectos que recupera Ricoeur respecto al mito cuando lo concibe: “Como una especie de símbolo, como un símbolo desarrollado en forma de relato, y articulado en un tiempo y en un espacio que no se pueden coordinar con los de la historia y de la geografía” (*Finitud...* 183). Es decir, como aquello que se presenta a través del tiempo y el espacio. Continuando con Campbell:

Para aprehender el valor íntegro de las figuras mitológicas que nos han llegado, debemos entender que no son sólo síntomas del inconsciente (como son todos los pensamientos y actos humanos) sino también declaraciones controladas e intencionadas de ciertos principios espirituales, que han permanecido constantes a través del curso de la historia humana como la forma y la estructura nerviosa de la psique humana en sí misma. (146)

En este sentido, el poder estructurador de la psique a través del mito otorga a este mismo el poder estructurador de los procesos culturales y sociales. Siguiendo esta línea de pensamiento, Durand sustentará su defensa por lo simbólico, refutando algunas metodologías que alejaban al ser humano de lo meramente imaginario; por ejemplo, las teorías positivistas en donde la ciencia o la filosofía, a través de la razón, daba explicaciones semiológicas que lo único que hacían era

coartar lo simbólico. Por ello, en defensa de lo imaginario como cualidad del ser humano, Durand propuso el concepto de “imaginación simbólica”.

La imaginación simbólica y no la semiología es lo que permite llegar a la interpretación de los símbolos como una apertura de sentido. En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Durand dice que: “El símbolo no pertenece al dominio de la semiología, sino que es incumbencia de una semántica especial, es decir, que posee más de un sentido artificialmente dado” (26). Se orienta justamente hacia lo que llama imaginación simbólica que va más allá de las teorías lingüísticas del signo. Para esto dice que: “Llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible” (*La imaginación...* 12-13). Al respecto Solares apunta: “La imaginación simbólica lleva a cabo una interpretación que intenta <<re-unificar>> el mundo de manera distinta: re-encontrando o re-descubriendo a través de un proceso de *anamnesis* su sentido” (15). Ante esto, el concepto de símbolo se amplía.

Para Durand, las imágenes simbólicas cobran importancia hasta el aporte de la patología psicológica y la etnología, es decir a partir del psicoanálisis y la antropología social. Sin embargo: “Dichas doctrinas sólo descubren la imaginación simbólica para tratar de integrarla en la sistemática intelectualista en boga y reducir la simbolización a un simbolizado sin misterio” (*La imaginación...* 47). De esta manera, el autor nos dice que hubo un reduccionismo: “De lo simbolizado a datos científicos y del símbolo al signo” (47). Tal es el caso del psicoanálisis desarrollado por Freud, en el que toda imagen termina en asociación con la sexualidad, una sexualidad mutilada. Así, se reduce el símbolo a representación asociativa de causa-efecto. No obstante, reconoce en Freud el haber retomado las imágenes simbólicas fuera del racionalismo, al poder desarrollar también una teoría sobre el inconsciente.

Los estudios del inconsciente en Freud van a centrarse en las particularidades individuales; mientras que otros investigadores, especialmente del área de la antropología social, demostrarán que se puede hablar de un inconsciente colectivo basado en las estructuras de cada sociedad. Jung dice que para Freud: “Lo inconsciente es esencialmente una función de la consciencia [mientras que para él] lo inconsciente se divide en lo inconsciente personal y lo inconsciente colectivo, [entendiendo lo último como] una predisposición psíquica, independiente de la época y de la raza” (*La vida simbólica* 75). Blanca Solares lo plantea de la siguiente manera:

El inconsciente colectivo, que al igual que los instintos, no son una adquisición personal, sino modelos de pensamiento colectivo de naturaleza innata y heredada en el hombre, conformados como capacidades físico-psíquicas a lo largo de los milenios de su génesis como especie homo sapiens. (33)

Tal perspectiva es retomada a partir de Jung quien apunta: “De lo inconsciente surgen efectos determinantes que, independientemente de la transmisión, aseguran en todo individuo la similitud y aun la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa” (*Arquetipos...* 54). Heredero de este pensamiento, Durand se interesa especialmente por la creación imaginativa como un proceso simbólico a partir del contexto espacio-temporal, así como las relaciones sociales de culturas primitivas.

Durand señala que a través de los mitos, lo simbólico escapa de toda interpretación lingüística, ya que: “El mito no se reduce *directamente* a un sentido funcional por medio de la contingencia de una lengua, como la palabra incluida en el léxico” (*La imaginación...* 60). Los mitos no pueden traducirse sólo al nivel del lenguaje, donde el signo y el significante se establecen de manera determinante, sino que escapa de las “traducciones”. Tal como lo expresa Durand en la siguiente cita: “Los mitos, poseen la extraña propiedad de escapar a la contingencia

lingüística: el mito se opone a un <<compromiso>> lingüístico como el de la poesía” (60). El mito es una transfiguración simbólica que no puede explicitarse, sino estar dentro de un sentido más abstracto.

Hasta aquí, ni el psicoanálisis ni la antropología social escapan del reduccionismo simbólico. Por ello, Durand continúa:

Así pues, no se trata en absoluto de *interpretar* un mito o símbolo buscando en él, por ejemplo, una explicación cosmogónica precientífica, ni tampoco de reducir el mito y el símbolo a fuerzas afectivas, como lo hace el psicoanálisis, o a un modelo sociológico, como lo hacen los sociólogos. (69)

A través de esta postura, se interpreta que el entendimiento y la sensibilidad son unificados por la imaginación trascendental. Así: “La imaginación es, según Kant, la facultad de hacer presente aquello que está ausente”. (Arendt, párr. 1) Para Durand, esta posición ya no pertenece a las “hermenéuticas reductivas”, sino a la hermenéutica instaurativa. La facultad simbólica:

No sólo pertenece al mundo superficial de la linealidad de los signos, al mundo de la causalidad física, sino también al mundo de la emergencia simbólica, de la creación simbólica continua por medio de la incesante <<metamorfosis>> de la libido. (*La imaginación* 73-74)

Respecto a esto, en lo que sigue, pondré más énfasis al pensamiento de uno de los más importantes psicólogos del siglo XX y su desarrollo del símbolo con relación al arquetipo. Entre otros autores que Durand menciona dentro de las hermenéuticas instaurativas encontramos a Carl G. Jung, en quien: “El símbolo no puede ser asimilado a un efecto al que se reduciría a una <<causa>> única. El símbolo remite a algo, pero no se reduce a una sola cosa” (Durand, *La imaginación...* 72). Para Jung, existe un contenido imaginario que tiene dos formas de interpretarse: el semiótico y el simbólico. Este último entendido como: “El sentido espiritual del

instinto natural” (ctd en Durand, 72), es justamente al sentido espiritual lo que denomina como arquetipo, propio u originado en la psique.

#### **2.4. Arquetipo como representación de imágenes simbólicas**

Como se ha apuntado previamente, lo simbólico y lo imaginario se originan en la psique del hombre como un contenido que adquiere significado en relación con su contexto, tal contenido surge en el nivel del inconsciente colectivo y se representa a través de imágenes primordiales llamadas arquetipos. Este concepto consolidado por Jung, encuentra sus antecedentes desde la antigüedad griega, al respecto el psicólogo suizo señala que: “ ‘Arquetipo’ no es una expresión nueva sino que ya aparece en la antigüedad como sinónimo de ‘Idea’ en el sentido platónico” (*Arquetipos...* 70). En palabras de Solares:

La noción de arquetipo, por lo demás, anota Jung, tampoco es nueva, proviene de san Agustín, aparece en la Antigüedad como sinónimo de Idea activa, animada de la criatura. Así como para Platón, las Ideai son superiores y existen de manera previa a toda manifestación fenoménica. (35)

Posteriormente se hará referencia a él con el psicoanálisis de Freud, quien lo llama “remanentes arcaicos”. No obstante, Jung comenta:

Los arquetipos no son en absoluto vestigios o reliquias arcaicas e inútiles. Son entidades vivas que causan la preformación de ideas numinosas o representaciones dominantes [...] Los arquetipos pertenecen al ámbito de la actividad instintiva, y en este sentido son pautas hereditarias del comportamiento psíquico (*La vida simbólica* 103).

La definición de Jung abarca dos ideas importantes para el desarrollo de este trabajo. La primera es el arquetipo como entidad viva de representación dominante, esto hace referencia a la “redundancia” de la que habla Durand cuando se refiere al mito; y la segunda, el comportamiento

psíquico heredado que trabaja al nivel del inconsciente colectivo en el sentido de que son pautas hereditarias de comportamiento (social) y, por otro lado, representaciones dominantes (de la sociedad).

En la literatura dramática para la infancia, la mayoría de las veces los arquetipos se manifiestan en las construcciones simbólicas de los personajes, algunos de ellos como reinterpretación de figuras mitológicas, o en las imágenes simbólicas que se derivan del sueño o la fantasía, como veremos en *Martina...* y algunos pasajes del sueño de Chavita y la fantasía de Alfonso en *Golondrinas*. Con relación a esto, Jung planteó que los arquetipos son representaciones conscientes que: “Se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas [...] se producen en cualquier tiempo y en cualquier parte del mundo” (*El hombre y sus símbolos...* 69).

La presencia de esta estructura simbólica en diversos tiempos y espacios hará que Durand formule su propia definición de arquetipo de la siguiente manera: “El arquetipo es una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes” (*La imaginación...* 72). Contrario al psicoanálisis de Freud, la imagen simbólica resulta más abierta, yendo más allá de lo individual. Es decir, el arquetipo se desprende del inconsciente colectivo.

Para Jung, la función simbólica unifica contrarios: el sentido consciente y la materia primera (imagen) que se deriva del inconsciente. Esta unión se sintetiza en el pensamiento. No obstante, instalado en una práctica clínica, para Durand el sistema de Jung: “Parece confundir extrañamente en un optimismo de lo imaginario la conciencia simbólica, creadora del arte y la religión, con la conciencia simbólica creadora de simples fantasmas del delirio, del sueño, de la aberración mental” (*La imaginación...* 78). De esta manera, para Durand la propuesta de Jung

puede llevar a malas interpretaciones. Por ello, aunque el psicólogo suizo tenga gran influencia sobre el pensamiento de Durand, este concretará el estudio de los arquetipos como el análisis de lo imaginario simbólico fuera de las investigaciones de la psicología o la psiquiatría, instalándolo en las formas simbólicas de la cultura y la sociedad.

Desde una perspectiva del estudio literario, Sybille Birkhäuser-Oeri en *La llave de oro* analiza los cuentos de hadas como un medio por el cual se puede acceder a la interpretación simbólica de los arquetipos:

Todas las figuras de los cuentos (las hadas buenas, los dragones, las brujas y los enanos) pertenecen a los niveles más profundos de nuestra psique; son representaciones arquetípicas [...] La interpretación junguiana no intenta explicarlas sino mostrar a través de ellas un camino hacia una experiencia íntima representada simbólicamente en las imágenes de los cuentos. (15)

En este sentido, la literatura dramática dirigida a la infancia que dialoga con los cuentos tradicionales, muestra –por medio de lo que ha quedado asentado como imágenes primordiales o arquetipos– niveles de la psique que poniéndose en contexto pueden resignificar simbólicamente su propio sentido.

De acuerdo con Neumann, en *La gran madre*, a través del símbolo es que lo inconsciente puede tornarse consciente: “El plano de las imágenes en el que el arquetipo se torna visible para la consciencia es el del símbolo, en el cual se manifiesta la actividad de lo inconsciente susceptible de tornarse consciente” (22). El trabajo de la escritura otorga tal susceptibilidad para que el arquetipo se torne visible en el plano de las imágenes.

El análisis del arquetipo no se desvincula en ningún momento del proceso de simbolización, ya que coexisten y mantienen una relación necesaria para develar el contenido inconsciente. Neumann lo explica de la siguiente manera: “La estructura del arquetipo está

formada por el complejo entramado del orden psíquico que comprende dinámica, simbolismo y significado” (20). Al tratarse de imágenes internas, se puede encontrar su expresión simbólica cuando se torna consciente, a través de expresiones materiales (figurillas), actos (rituales) o estados anímicos.

En apartados anteriores mencioné el poder estructurador de lo que Lebeau llama “metáfora fundadora”, coincidiendo con Neumann cuando este dice: “Todo contenido arquetípico es en principio metáfora” (31). De esta manera, metáfora fundadora y arquetipo se van uniendo por su poder estructurador. Será importante no perder de vista que: “Las representaciones arquetípicas [...] son imágenes que varían de muchos modos remitiendo a una forma primordial, en sí no intuible” (*Arquetipos...* 158). Dado que el arquetipo está alojado en el inconsciente, sólo podrá manifestarse en lo consciente cuando se representa en imágenes. De alguna manera, las imágenes arquetípicas permiten ese poder estructurador que se ha mencionado,.

Tanto Durand como Neumann y en México Blanca Solares coinciden en que el mito sostiene las creencias de las sociedades, de las cuales surgen figuras arquetípicas que sin importar el tiempo y el espacio se manifiestan de manera recurrente, es el símbolo como apertura de sentido lo que permite la resignificación de tales eventos. Dice Neumann: “La representación simbólica en imágenes por lo inconsciente es el manantial creativo del espíritu humano en todas sus creaciones [...] Todo contenido arquetípico es en principio una metáfora” (31). De acuerdo con esto, en la dramaturgia infantil es común encontrar imágenes que crean otros sentidos.

Para lo anterior, me parece buen ejemplo el arquetipo de la madre, que como se verá no necesariamente es representada a través de las madres biológicas de los personajes, sino a través de otras imágenes como la bruja o el hada; pero no es ni la madre ni la bruja ni el hada en un

sentido estático lo que crea el significado, sino su potencial dinámico; es decir, lo que dota el significado de lo que representan es su contexto propio.

## **2.5. Imágenes del aire en la imaginación poética**

Si bien he hablado de conceptos que conviven y comparten la noción de lo imaginario; aún falta concretar cómo trabaja la creación poética. El objetivo en este apartado es visualizar las imágenes que remiten al vuelo, recurrentes en el nivel onírico. Para ello, me basaré en la hermenéutica desarrollada por Gastón Bachelard, quien se encarga de analizar la imaginación poética a partir de los elementos de la naturaleza.

Bachelard buscó en la imagen simbólica el sentido de la creación literaria, rescatando el nivel de la palabra humana como la encrucijada de lo objetivo y la subjetividad. Esta última es lo que hace existir al lenguaje poético. Aquí, es importante señalar un nuevo término que se logra por medio de las palabras y las metáforas: el subconsciente poético y la ensoñación. De esta manera, se instala en el universo de lo imaginario, en donde el campo de la expresión poética se capta por la propia imaginación. Así, entre el ensueño y la realidad sensible hay una especie de complicidad y no de oposición. Lo que podría equivaler a la escritura dramática (creación de un imaginario poético) y la realidad como tal.

Como he señalado, Durand reivindica a la imaginación como algo propio de la humanidad. Para el antropólogo francés los aportes de Bachelard constituyen también una de las hermenéuticas instaurativas que integra, en la ensoñación poética, la experiencia de la conciencia y de lo imaginario. Como un primer acercamiento conceptual a la poética bachelardiana es importante considerar a qué se refiere cuando habla de una imagen literaria. Para esto, recurriré a la teoría de la imaginación poética que desarrolla a lo largo de su obra crítico-literaria. Esta la

funda con sus ensayos sobre los cuatro elementos esenciales de la naturaleza, en los que busca encontrar las imágenes primeras en distintos poetas.

En *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación en movimiento*, publicada por primera vez en su versión francesa en el año de 1943 y editada por el Fondo de Cultura Económica en México hasta 1958, se dice que la literatura surge de la imaginación, en palabras de Bachelard:

Para merecer el título de *imagen literaria*, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria, es un sentido en estado naciente: la palabra –la vieja palabra– viene a recibir allí un significado nuevo [...] La imagen literaria debe enriquecerse con un onirismo nuevo. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria. (306)

En este sentido, se plantea a la literatura como un juego que el poeta desarrolla, en la búsqueda de imágenes que transformadas en palabras regresen al lector la capacidad de imaginar. Bajo este enfoque la herramienta de trabajo de la literatura son las palabras. Palabras que tienen su razón de ser en la construcción de imágenes. Para Bachelard: “La palabra es insinuación y fusión de imágenes” (*El aire y los sueños* 124). Así, en la dramaturgia infantil, la creación de imágenes, a través de las palabras, representa una forma de transmitir la percepción y experiencia del mundo.

En *Poética de la ensoñación*, Bachelard señala que: “Una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta” (10). De esta manera, se puede visualizar en los escritores dedicados a la dramaturgia para niños una especie de ecuación entre lo real (aquello que nos circunda) y la ensoñación del poeta (aquello que brota de la “conciencia de maravillarse”), cercano a la metáfora en el sentido simbólico que señalan Ricoeur y Lebeau.

Lebeau, dice que es la contraposición de elementos lo que nos ofrece nuevos universos. Sobre esto, la idea de Bachelard apunta: “El mundo real es absorbido por el mundo imaginario” (*Poética de la ensoñación* 29). Bajo ese estado de ensoñación, la creación dramática para la infancia es un juego poético de transformación en la que los objetos de la realidad se enlazan con la imaginación. Esta última responde como medio por el cual el autor resignifica esa realidad.

En esta investigación, la imaginación quedará entendida de acuerdo a la visión de Bachelard. Desde este punto de vista la imaginación literaria se desprende de la realidad; pero no como la facultad de formar imágenes sino: “Más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes” (*El aire y los sueños* 9). De esta manera, el creador deberá sobrepasar las imágenes establecidas para explorar en su imaginario y poder aspirar a imágenes simbólicas.

Visto desde esta perspectiva, Jung aporta: “El proceso simbólico es un vivenciar en imagen y de la imagen” (*Arquetipos...* 45). De esta manera, en la imaginación literaria, el proceso de construcción de lo simbólico está asentada en el encuentro de las imágenes, que en la literatura dramática se dan en una dinámica más amplia. La construcción de lo simbólico, entonces, comienza con la escritura de la obra por el autor dramático; pero al ser un arte de la escena, la imaginación simbólica se expande en la concepción del director, los actores e incluso los espectadores, quienes poco a poco descifrarán su propia significación. Ahí es donde se funda lo poético.

Desde este ángulo se deberá mirar la dramaturgia escrita para la infancia; ya que, si bien, toda historia parte de un material conocido en nuestra realidad cotidiana –en este caso la migración–, el tratamiento que le da el dramaturgo o dramaturga se explora desde el principio de la imaginación o como lo maneja Bachelard de la movilidad de las imágenes. En consecuencia, la

escritura dramática no se ocupa de representar la realidad como copia fiel sino aspira a la construcción de mundos posibles, imaginarios.

De acuerdo con Cantú: “La literatura no es imitación, representación ni simbolización en el sentido de sustitución” (45). Es, en este caso, fundación de: “Un mundo trenzado de fuerzas opuestas” (52). Según lo señala Bachelard –al hablar del poeta en *La poética de la ensoñación*–: “Un mundo se forma en nuestra ensoñación, un mundo que es nuestro mundo. Y ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro” (20). La ensoñación es un estado de apertura hacia otros mundos, en los que brota la imaginación creadora.

Para acercarme a lo que serán las imágenes de aire asociadas con el vuelo, conviene mencionar que Bachelard desarrolla la teoría de las cuatro imaginaciones materiales, estas corresponden a los cuatro elementos de la naturaleza: agua, fuego, tierra y aire. Los cuatro elementos han representado desde los orígenes de la humanidad, los símbolos perfectos para explicar los pensamientos de las distintas civilizaciones en el mundo. Por ello, no es extraño que en muchos de los textos literarios se encuentren como el referente teórico e interpretativo. Si bien se puede rastrear la presencia de estos elementos en distintas sociedades –como lo hace Juan Ráez Padilla– desde la Grecia antigua, no es el objetivo de este estudio<sup>26</sup>; sino centrarme en el elemento del aire para descifrar las imágenes que pueden constituir la poética de la migración en la dramaturgia mexicana para niños de los últimos años.

Para ello, mostraré algunas imágenes del aire que analiza Bachelard desde lo que denomina “sueño del vuelo” y las vincularé con ejemplos de la literatura dramática infantil

---

<sup>26</sup> Una clasificación más que podría hacerse en otro trabajo de investigación sería a través del elemento tierra, con la relación evocativa del tren y el desierto imaginados en las obras de migración. En menor medida el fuego y el agua, ya que se presentan en escasos ejemplos de la dramaturgia mexicana.

secundaria, para ejemplificar cómo se presentan tales imágenes y la función poética que ocupan concretamente en el tema de migración.

### **a) Vuelo**

A diferencia del psicoanálisis clásico, Bachelard pretende discernir ciertos símbolos desde el carácter estético y no meramente desde conceptos explicativos. El primer aspecto que analiza el autor de *El aire y los sueños* es “el sueño de vuelo”. Para esto hay que recordar que, para el autor francés, un poeta es un soñador de palabras que está en un estado de ensoñación y las imágenes que crea se dan como ensoñaciones de manera natural. Por otro lado, distingue las imágenes oníricas que corresponden al vuelo, y escribe: “El sueño de vuelo es el sueño de un seductor que seduce [...] El ser volador, es un sueño mismo, se declara inventor de su vuelo” (*El aire y los sueños* 32). En este sentido, se tiene un sujeto que vuela, mismo que podrá ser analizado como un soñador, ya que es en el sueño el espacio de su vuelo. El soñador puede trasladar el estado de vuelo a su vida cotidiana; es decir, al momento de vigilia. “El sueño de vuelo, puede dejar huellas profundas en la vida despierta” (33). Esta prolongación de vuelo continúa de día la experiencia de la noche en calidad de ensoñación.

Un aspecto importante que se debe considerar en la imaginación dinámica es la racionalización. Esta permite articular el sueño con la experiencia real. Sin embargo, en algunos casos la racionalización elimina lo poético y la imaginación pura, sustituyéndola por imágenes simples o construidas premeditadamente. Para esto, en *El aire y los sueños* Bachelard pone de ejemplo el sueño del volador con alas. Un hombre que vuela en el sueño no tiene alas pero al querer explicar el sueño, en su intento de racionalización, las hace surgir. De esta manera se ha

formado, por ejemplo en la mitología la imagen de Ícaro<sup>27</sup>, o la imagen del hombre que vuela como un pájaro.

El vuelo es el elemento fundamental para comprender las imágenes poéticas que enmarcan las obras con tema de migración, ya que esta es en sí misma un vuelo. En la dramaturgia de migración se puede observar la constante evocación del vuelo por medio de algunos títulos que integran el corpus secundario, tal es el caso de *Pájaros en la frontera* de Chantal Torres, quien remite a los migrantes por medio de los pájaros, compartiendo así con *Martina...* de Mónica Hoth o *Golondrinas* de Gabriela Román una imagen simbólica del vuelo.

Asimismo, *El vuelo de Cliserio* de Frino, quien a través de su personaje Fender (un pato perdido en el desierto mexicano) retrata a un personaje migrante. En uno de sus diálogos les habla directamente a los espectadores: “Llevo varios días volando y no encuentro la frontera” (6). Frino se apoya de la imagen de un pato para simbolizar al migrante y del vuelo como una imagen del sueño de todo aquel que emigra, ya que escenas más adelante otros personajes se inventan la manera de volar para poder cruzar la frontera. Regresando a la imaginación poética del vuelo que desarrolla Bachelard, es importante comprender el mecanismo por el cual el aire evoca imágenes; ya que no es solamente (como en el caso de *El vuelo de Cliserio*) porque el personaje sea un ser con plumas y alas.

## **b) Alas**

Un aspecto importante para el desarrollo posterior de mi análisis es el elemento de las alas, éstas pueden estar materialmente o de forma simbólica. Para ejemplificar lo anterior, regresaré a *El vuelo de Cliserio*, ya que muestra los riesgos de volar cuando se tienen alas. El autor relata el

---

<sup>27</sup> Personaje mitológico de la cultura griega, a quien su padre Dédalo le construye unas alas, advirtiéndole el peligro de volar demasiado alto. Sin embargo, Ícaro en su vuelo no puede controlar las alas. Al respecto hay múltiples interpretaciones. Lo que aquí pretende señalar el autor, es que las alas han pasado a construirse como quien imagina un pájaro, dejando el poder imaginario de lado.

mito de Ícaro en voz de sus propios personajes, con la intención de remarcar que no se debe forzar el vuelo. Lo que en el pensamiento de Bachelard es que no se deben forzar las imágenes para que cumplan con lo que racionalmente se esperaría, sino que en la forma simbólica pueda remitirnos al vuelo, así explica que a pesar de que el que experimenta el sueño de vuelo, en el momento mismo en que sucede no tiene alas, sino hasta la explicación que uno pretende encontrar por medio de la razón. Bachelard remarca que el poeta se entrega a la imaginación, más que a la filosofía. Es decir, las imágenes van más allá de una línea racional y se introducen en un mundo imaginario.

Por ejemplo, en *Pájaros en la frontera*, la autora atribuye nombres de pájaros a algunos de los personajes pero sin dotarlos físicamente de alas o convertirlos en pájaros reales; es decir, la autora construye personajes infantiles humanos sin pretender en ningún momento humanizar a los animales como en gran parte de la literatura infantil sucede. Las alusiones a los pájaros son más bien por el lenguaje con el que se nombran entre ellos, por ejemplo: “Rosa Gorrión copiando a Águila Blanca” (12). El anterior es un diálogo al momento de prepararse para cruzar la frontera. Rosa Gorrión realmente se llama Alicia y Águila Blanca es un vigilante. También: “Atención pájaros, picos en fila ahora” (23), es una de las frases con las que el personaje de Alicia llama a los demás niños para cruzar la frontera. En este sentido, el mundo imaginario se crea en la relación de los personajes dentro de una situación completamente real. De manera inversa, el mundo imaginario que nos transporta después a la realidad se crea en *Martina...* o en *Golondrinas*, obras con mayor potencial simbólico dentro del plano onírico.

Remitiéndome nuevamente a la obra de Frino, hay una escena en donde el personaje de Cliserio cree que la única posibilidad para volar es teniendo alas; sin embargo aparece el personaje de Serioclis, quien el autor menciona como su alter ego, tal personaje le hace mirar

hacia su interior para encontrar las alas de manera simbólica. En el siguiente fragmento se aprecia la idea de que se puede volar sin tener alas:

*(Serioclis comienza a silbar, tranquilo. De entre los arbustos saca una mochila. De ella extrae unas alas, se las pone en la espalda. Se da media vuelta y comienza a alejarse caminando, con las manos en los bolsillos<sup>28</sup>.)*

CLISERIO: ¡Espera Serioclis, no te vayas! Dime, si somos iguales ¿por qué yo no tengo alas?

SERIOCLIS: ¿Por qué me lo preguntas? Yo soy un charlatán. Por cierto, se te hace tarde y tú aquí, tan tranquilo, jugando adivinanzas...

CLISERIO: ¿Tarde? ¿Para qué? No comprendo nada, Serioclis. ¿Eres un ángel? ¿Estoy muerto? ¿Es un sueño?

SERIOCLIS: Ya te dije, yo no existo. Tú tampoco existes, por cierto.

CLISERIO: Sigo sin comprender. Si no existes ¿Cómo es que tienes alas? ¿Puedo tener yo unas iguales? ¿Me las prestas?

SERIOCLIS: No Cliserio. Las alas no se prestan nunca, son la herramienta de los valientes, ya deberías saberlo. Todos los valientes tienen sus propias alas y por eso no necesitan pedir prestado nada. ¿De verdad no lo entiendes?

CLISERIO: Pero yo no tengo alas, y quiero ser valiente y poder volar.

SERIOCLIS: Las únicas alas que necesitas son las que llevas dentro, no hay otras.

CLISERIO: López siempre dice que tengo la cabeza llena de plumas, ¿a eso te refieres?

SERIOCLIS: No, Cliserio, las alas no tienen nada que ver con las plumas, encuentra tus propias alas.

CLISERIO: ¿Cómo?

SERIOCLIS: Eso es lo que debes responder, para eso viniste aquí.

CLISERIO: ¿Aquí? ¿Te refieres al desierto? (34-35)

En este ejemplo se observa cómo las alas no tienen un potencial de vuelo por su materialidad racional, sino por el sentido que se puede crear desde lo interno del personaje. Bachelard plantea

---

<sup>28</sup> Las cursivas son del autor y a lo largo de este trabajo las transcribo fielmente cuando se tratan de acotaciones dentro de la obras.

que las alas están en los pies mismos del hombre. Esa imagen resultará especialmente importante, ya que se puede visualizar al sujeto migrante en su andar como un sujeto que vuela, tal como se representa con Cliserio. Su vuelo se afianza en los pies, o como lo menciona Bachelard: “Para el hombre que sueña las fuerzas voladoras residen en los pies” (44). Los pies serán entonces las alas oníricas, y estas le darán al sujeto migrante su impulso para continuar con la travesía.

Asociado a las alas se encuentran diferentes animales que las tienen dentro de su naturaleza, sin embargo no todas las aves alcanzan la imagen plena del vuelo. Por ejemplo, entre las imágenes de aves que Bachelard analiza encontramos a la mariposa, el pavo real y la alondra. Sin embargo, se hace una distinción exponiendo que aunque tenga plumas, el pavo real es un animal terrestre, mientras que la mariposa aunque se pose en el aire no alcanza un vuelo, simplemente aletea. Para Bachelard el animal que condensa el vuelo pleno es el pájaro y de todos ellos la alondra. Dice: “De todos los seres voladores, sólo el pájaro continúa y realiza la imagen que, desde el punto de vista humano, puede llamarse imagen primaria...” (87). De esta manera, el vuelo es elevarse en el aire, suspenderse en la altura y continuar su trayecto; pero en toda ascensión –sobre todo en el nivel onírico– y tras el estado de suspensión puede generarse una caída.

En la dramaturgia para niños con tema migratorio, hay un elemento fundamental: el tren en el que viajan los migrantes<sup>29</sup>. A pesar de que el tren es un elemento terrestre, en la mayoría de las obras se une con el aire; ya que, los personajes migrantes no viajan dentro del tren sino sobre su toldo, y al subir lo hacen en movimiento, lo cual liga a los personajes con la imagen también

---

<sup>29</sup> En títulos como *El sur viaja en tren* de Enrique Olmos de Ita o *Una bestia en mi jardín* de Valentina Sierra se proponen de diversas maneras la presencia del tren en el que viajan los migrantes como recurso que organiza la trama. Sin embargo, en la mayoría de las obras enlistadas en el apartado 1.4. hay una evocación (a veces sutil o breve) a ese medio de transporte.

del vuelo, suspendidos en la ascensión hacia “el lomo de la bestia”. En este ascender aéreo muchas veces corren el peligro de caer.

### **c) Caída**

La caída, que resulta ser un evento recurrente en el sueño de vuelo, representa un viaje hacia abajo, del cual se puede reponer sin sufrir algún daño. Es quizá por esto, que las escritoras que analizaré más adelante se basan en el vuelo para transitar por caminos dolorosos; pero en los que, si acaso hay caída, al final hay otro horizonte que salva. De acuerdo con Jung: “El soñador que anhela subir a las claras alturas se enfrenta con la necesidad de sumergirse primero en una oscura profundidad y ese descenso se le revela como una imprescindible condición del ascenso. En esta profundidad amenaza el peligro” (*Arquetipos...* 25). Se puede relacionar con la movilidad ascensional de Bachelard, así como en el análisis del vuelo de los personajes migrantes, ellos físicamente se elevan pero en el trayecto, espiritualmente se internan en una profundidad de peligro. Para Birkhäuser-Oeri el peligro: “En los sueños, a menudo [...] se representa de manera simbólica, como una muerte que tiene que preceder a un renacimiento” (39). La relación entre peligro y renacimiento se observa en el viaje migratorio, mismo que se vincula con la caída.

La caída está ligada con el miedo. En todas sus formas siempre se tiene miedo a caer. En los sueños las caídas suelen ser vertiginosas. La caída remite a una etapa infantil e incluso: “Remonta a nuestros antepasados remotos que vivían sobre los árboles. Como eran *arborícolas*, el riesgo de caer era para ellos una amenaza siempre presente...” (ctd en Bachelard, 116). Bachelard transcribe una cita extraída de *Antes de Adán* de Jack London que hace referencia a la caída en el sueño, en la cual nuestros antepasados vivían la caída como algo latente. Lo que quiere decir Bachelard –a través de London– es que la caída representa una de las imágenes primigenias y vividas por todos los hombres.

Por su parte, Jung menciona que tanto el vuelo como la caída son “motivos” que suelen presentarse frecuentemente en los sueños y a pesar de que pueden simbolizar un estado de alerta, la interpretación no se debe separar de quien lo sueña: “Ningún símbolo onírico puede separarse del individuo que lo sueña y no hay interpretación definitiva o sencilla de todo sueño” (*El hombre...* 47). Por ello, la interpretación simbólica convive con el contexto que lo envuelve. Por otro lado, hay que entender la caída como un evento derivado de un impulso de vuelo que siempre tendrá que ver con altura. No hay que pasar por alto que nos referimos a un estado onírico, en donde el hecho de caer puede considerarse imaginario.

La caída imaginaria es una realidad de todo soñador que sufre. Su contrario sería la caída que va hacia arriba. Aunque parezca extraño, en el sueño de vuelo, caer hacia arriba implica ir al cielo, pero la sensación que se experimenta no será la de ascensión sino la de vértigo, ya que el cielo mismo puede ser un abismo invertido. Sin embargo, Bachelard comenta que en el método de la ensoñación dirigida –desarrollada por Robert Desoille<sup>30</sup> como terapia psicoanalítica– el descenso del sueño imaginario al plano real no se experimenta como caída, ya que el sujeto aterriza en un ligero nivel de ensoñación.

La caída como imagen poética debe ser metáfora y realidad (Bachelard 119). Es decir, encontrar un significado detrás de toda imagen pero también recordar que la imaginación, en este caso, literaria, parte de la conciencia del soñador (poeta). De esta manera el simbolismo se presenta con mayor fuerza, ya que las imágenes poéticas que acompañan en la caída, pueden ser contrarias entre eso que se imagina y se filtra por el estado de ensoñación poética.

---

<sup>30</sup> En “El sueño despierto (rêve éveillé) de Robert Desoille”, Roberto Rocca apunta: “El Sueño Despierto propiamente dicho puede definirse como un acontecer imaginativo dramático, que tiene lugar en un espacio imaginario en el que el paciente se ubica con su cuerpo imaginario y en el que deja fluir la espontaneidad de su imaginación. El que sueña de ese modo, actúa imaginariamente en ese espacio y esa situación, tratando de vivir la aventura con tanto realismo como le sea posible y relatando simultáneamente la experiencia al terapeuta quien la registra por escrito mientras lo acompaña en ella con su propia imaginación activada [...] Si bien el acontecer imaginativo dramático ha de ser tan espontáneo como sea posible, nadie logra esto con sólo proponérselo. El Sueño Despierto es una tarea a realizar que el paciente debe aprender, bajo la dirección del terapeuta” (4).

#### **d) Aire**

Si bien se ha hablado del vuelo, poco se ha dicho sobre el aire. Para Bachelard, el aire hace referencia a la libertad; contrario a las imágenes que evocan al viento. Tomando de ejemplo a Nietzsche, el autor comenta que el poder de alegría y libertad están ligados al aire. “Para Nietzsche, el aire es la sustancia misma de nuestra libertad, la sustancia de la alegría sobrehumana” (170). El aire remite generalmente a espacios abiertos y fluye sobre el vacío. No obstante, en el caso que menciona Bachelard, no se trata de la libertad que nos genera el aire sino de la esencia misma del aire: el aire es libertad.

Ligado al aire se encuentran los aromas. El aire es el medio por el que los olores llegan al olfato, pero para Nietzsche en el aire puro deben estar ausentes. “El aire puro es conciencia del instante libre, de un instante que abre un porvenir” (171). La interpretación que da Bachelard es la que permite asociar al aire puro, sin aroma, con el poder de desprenderse del pasado, por ello se aspira a un nuevo porvenir. Aquí vale la pena hacer un paréntesis para mencionar que, por ejemplo, en la obra *Niño de Octubre*, de Maribel Carrasco –obra emblemática de la dramaturgia para la infancia, aunque de tema muy diferente al de la migración–, los olores juegan un papel importante para la evocación de estados de recuerdo y de esperanza.

El aire puro, sin aroma, por el contrario no mira hacia el pasado. Es quizá dentro de esta interpretación que también podemos situar a los migrantes, que avanzan hacia un porvenir sin añorar su pasado, aunque inevitablemente los impulse hacia el viaje, hacia el sueño del vuelo. Escribe Nietzsche: “El aire se llena de promesas” (ctd en Bachelard 172). No es sólo la libertad, es la ascensión y en la ascensión el porvenir. Entendiendo este último como una acción nueva que borra el pasado. El aire como instante de reposo permite transitar por un estado previo al impulso del vuelo. Otra de las imágenes que se vinculan con lo aéreo es indudablemente el cielo.

### e) Cielo, espejismo y estrellas

A través del cielo se muestra que no hay límite para el que sueña. Por ello: “El poeta aéreo agranda el mundo más allá de todo límite” (61). La poética que se funda en imágenes de aire, permite no sólo agrandar el mundo sino ascender en él. El soñador puede aspirar a una ascensión, lo que Bachelard llama imaginación ascensional, que puede estar integrada por metáforas de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento o de caída.

El cielo azul puede abordarse desde los cuatro elementos de la naturaleza, dando un significado de acuerdo a cada elemento. En el caso del aire, dice que es difícil aspirar a una imagen poética, ya que la mayoría de los poetas terminan construyendo el cielo como una materialización de otro elemento. Sin embargo, rescata que las imágenes del cielo azul se construyen con una palidez y finura. “El azul del cielo es aéreo cuando se sueña con un color que palidece un poco, como una palidez que desea la finura, una finura que imaginamos dulcificándose entre los dedos, como una tela fina...” (204). Esta ligereza del cielo se da como consecuencia de una aspiración que se sabe de antemano casi imposible. Es decir, el que sueña el cielo quiere llegar a él, pero sabe que quizá no podrá alcanzarlo.

Aunque sea una aspiración llegar al punto más alto del cielo, su propia inmensidad y profundidad denota en el soñador la imposibilidad de asirlo, aun cuando muestre una apertura al porvenir. El cielo como imagen en las obras literarias encuentra una constante: es a la vez infinito, transparencia y espejismo. En este sentido, me parece importante señalar que en el andar migrante, el espejismo es una ilusión por la que atraviesan los migrantes especialmente en el desierto. Cabe destacar que, por ejemplo, en la obra *Fantasmitas, cinco sueños regresando al sur* de Oz Jiménez, el espejismo parece ser no sólo el efecto momentáneo de su travesía, sino el estado en el cual se desarrolla la obra. De manera breve, la historia relata el retorno de cinco

niños a la frontera entre México y Estados Unidos, pero en el andar sufren algunas alteraciones a causa de las inclemencias del desierto, por lo que al final se convierten en guardianes invisibles de la frontera. Así, el espejismo forma parte fundamental en el proceso de ensoñación.

Dentro del espejismo que hace referencia Bachelard, aparecen las estrellas que forman en el ensueño –y como imagen poética– una mirada. Continuando con el ejemplo de *Fantasmitas*, las estrellas se convierten en la imagen que guía el camino de quienes regresan. Dice Mara, uno de los personajes migrantes: “Mi abuela me enseñó a leer las estrellas y el sur queda hacia allá” (9). La mirada de los niños se eleva hacia el cielo, en donde dos estrellas son los ojos que miran. Bachelard lo expresa así: “El mundo de las estrellas... es el mundo de la mirada” (230). Aunque nombrarlas, como se han hecho con las constelaciones, limita la imaginación de los que podrían ver en ellas una mayor significación poética. Las palabras establecidas para nombrar las estrellas dan conocimiento, pero el cielo en su inmensidad provee las fuerzas para soñar. Soñar imágenes nuevas.

#### **f) Nubes**

Por otro lado, en *El aire y los sueños* también se menciona a las nubes que han sido desde la infancia imágenes bellas para soñar, se presentan en la poética del vuelo como objetos oníricos que pueden irrumpir durante el día, en plena luz; objetos poéticos que el soñador puede gobernar a su voluntad en ayuda de su propia imaginación. Por ello no es extraño ver en el cielo, a través de las nubes, imágenes que en su fluir se convierten en otra imagen. Así, también por su cualidad de ser arrastradas por el viento, se pueden considerar como mensajeras.

Desde la poética de cada escritor–soñador podrán revelarse los mensajes que conllevan. No obstante, las nubes también tienen una doble calidad material: pueden ser ligeras (suavidad) o pesadas (amenaza). Esta última evocará el carácter de la tempestad, del mal, del pesar y la

desgracia; en cambio, las nubes ligeras permitirán el ensueño de ascensión. La nube puede ser el sendero que lleva a lo más profundo del cielo. Una nube también puede ser un ala. De esta manera, la imaginación está más activa, alcanzando a través de la ascensión, una especie de sublimación.

La relación de las nubes con la ascensión aérea se deriva de la percepción del soñador. De acuerdo con Bachelard, el soñador que se eleva puede percibir un horizonte más grande de su propio mundo. “Al tomar conciencia de su fuerza ascensional, el ser humano toma conciencia de todo su destino. Más exactamente sabe que es materia de esperanza, sustancia que espera” (79). En torno a la esperanza cabe señalar que es un horizonte por el cual se transita en el andar migrante. En la cita anterior, la fuerza ascensional puede estar relacionada con el deseo de llegar a otro horizonte. La ascensión vertical como un camino en la esperanza del ser. Como un camino hacia otro destino.

Para concluir con la imagen de la nube, transcribo esta cita que resulta significativa por su contundencia: “Podría decirse que la contemplación de las nubes nos pone delante un mundo donde hay tantas formas como movimientos; los movimientos le dan formas, las formas están en movimiento y el movimiento las deforma siempre. Es un universo de formas en continua transformación” (242). Las palabras anteriores revelan el sentido de lo poético, de la imaginación en movimiento y sus posibilidades de significación.

Entre otras imágenes que analiza Bachelard nos encontramos con el árbol, sin embargo, para la investigación que se pretende presentar, esta imagen no aporta lo suficiente, por lo que sólo se recupera la imagen del árbol como aquello que permite unir el cielo con la tierra, que permite además, una forma de ascensión y verticalidad que nos lleva por los aires, así el árbol ayuda a vivir una vida aérea, conduce al cielo y posibilita el vuelo.

### **g) Viento: del silbido al silencio**

Otro de los elementos que forman parte de la imaginación aérea es el viento. Anteriormente ya se presentó el aire como imagen evocativa de la libertad, y se advertía que no era lo mismo que el viento. La diferencia se encuentra en la intensidad. Para Bachelard, las revisiones que ha hecho en diferentes obras literarias, le permiten referirse al viento como lo impetuoso del aire; asociado con lo violento, la tempestad y la cólera, pero también y más sugerente con el silbido. Me parece interesante la vinculación de un elemento aéreo con lo auditivo; ya que el silbido se presenta generalmente como un sonido para ser percibido con los oídos. No obstante, Bachelard reflexiona en el poder sugerente de lo visual, un sonido como imagen.

En diversas culturas el silbido del viento es personificado con serpientes aéreas: “En muchos folklores se pueden descubrir la contaminación de las imágenes del viento y las de la serpiente” (281). El silbido del viento es una forma de grito, el modo de activar la imagen también en los oídos. En el silencio de nuestro ser encontramos el aliento. El silencio no es sólo una pausa o suspensión de la palabra, es un pensamiento secreto. Lo que no se dice también significa y será relevante, no sólo en la vida del soñador, sino en la poesía misma: “La poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio” (305). También en el análisis dramático que se pretende desarrollar, ya que es en el teatro donde se experimentan “los silencios que dicen más que mil palabras”. El silencio no es una pausa, es un pensamiento secreto.

Hasta aquí se han revisado algunas imágenes del aire desde la experiencia onírica, para situar los procesos poéticos en una nueva realidad. Más que tratarse de una interpretación de los sueños, se trata de encontrar en la imagen poética un detonador de nuevos significados entre lo imaginado y lo conocido, dentro del estado de ensoñación que es el estado donde se encuentran las imágenes simbólicas.

Ligado a la primera parte de este capítulo, en el proceso de simbolización, una imagen no necesariamente debe remitirnos a su significado literal. Como lo plantea Jung: “Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio” (*El hombre...* 14). Es entonces, en este sentido que la escritura dramática para la infancia puede crear a partir de la imaginación poética otros sentidos en las imágenes del vuelo. En el sueño de vuelo se experimenta una realidad onírica, por lo tanto poética. El teatro para la infancia fija su creación ligado a los acontecimientos de la sociedad, pero también con la creación de mundos posibles, donde se encuentra su virtud.

### **CAPÍTULO III. CONSTRUCCIÓN ONÍRICA Y SIMBÓLICA EN *MARTINA Y LOS HOMBRES PÁJARO Y GOLONDRINAS***

Desde el comienzo de esta investigación se ha resaltado la importancia que tiene la imaginación en el proceso de creación dramática. Se ha hecho énfasis en que la literatura dramática mexicana destinada a las infancias recurre a la búsqueda de imágenes que incorporan el sentido simbólico con la realidad social latente. En el caso de la dramaturgia que se ha estudiado en este trabajo, la imaginación se desarrolla en el plano simbólico y lo que se entiende por realidad se nutre y transfigura desde una visión onírica. De esta manera, se encuentran imágenes que remiten a símbolos culturalmente heredados y a la vez crean nuevos mundos posibles.

En las obras elegidas para su análisis se encontrará el manejo de una problemática social dentro de dos planos: el real y el imaginario. Por ello, en este capítulo se pretende analizar la forma en que se construye la migración en las obras dramáticas para niños observando especialmente una poética de la imaginación ascensional, término que he analizado a partir de Gastón Bachelard y que se retomará para visualizar las imágenes del vuelo como propuesta de la construcción poética en torno a la migración. En este caso, me centraré en las imágenes del aire, porque son desde las cuales se construye la movilidad de los personajes migrantes.

El capítulo está dividido en tópicos que marcan convergencias entre *Martina y los hombres pájaro* y *Golondrinas*. Como primer aspecto se profundizará en la manera en que las autoras construyen las obras con base en el sueño, la ensoñación y el mundo onírico. Aquí es importante recordar que me refiero al sueño como el estado nocturno y fisiológico cuando se duerme. Por su parte, el estado onírico no necesariamente se produce al dormir, sino en la imaginación de los personajes. Finalmente, el estado de ensoñación, es el proceso en el cual se producen las imágenes poéticas dentro de su vida cotidiana. Como mencioné anteriormente, para Bachelard la ensoñación es el estado bajo el cual trabaja el poeta; no obstante, en mi

interpretación también la ensoñación corresponde al estado por el cual hacen su viaje la infancia migrante y el cual les permite hacer las transiciones entre el estado onírico y su realidad. Estas distinciones se podrán observar en el desarrollo de las dos obras y no se perderán de vista durante el análisis.

Después de analizar la transición entre lo real y el sueño, me centraré en el elemento del aire para descifrar las imágenes que pueden constituir la poética de la migración en la dramaturgia mexicana para la infancia de los últimos años, a través de la representación aérea de los personajes migrantes; especialmente la asociación con las aves. Un aspecto importante para el desarrollo posterior de mi análisis son los seres alados. Por ello, se observarán otras imágenes que corresponden a figuras como las hadas o los ángeles. Finalmente, señalaré las plumas y las jaulas como imágenes que cobran un sentido simbólico en la travesía de los migrantes. A pesar de que en algunos pasajes que iré citando hay referencia simbólica a los arquetipos y a algunas figuras mitológicas, estos elementos serán desarrollados con más detalle en el siguiente capítulo.

Además de guiarme teóricamente por Gastón Bachelard, el análisis se nutrirá con las ideas desarrolladas por Carl G. Jung, Sybille Birkhäuser-Oeri y Jean Chevalier para profundizar en el análisis simbólico de otras imágenes vinculadas con la forma en que se va plasmando la poética de la migración infantil no acompañada por adultos.

Para dar paso al análisis, a continuación presento una breve reseña introductoria de las obras:

*Martina y los hombres pájaro* cuenta la historia de Martina, una niña que busca a su padre quien ha migrado y del cual no han sabido más. En el pueblo donde vive, muchos hombres se han ido pero regresan, caso contrario a su padre. Martina decide ir a buscarlo y para alcanzar su objetivo tendrá que pasar varias pruebas y obstáculos. La autora no menciona la edad de la niña

pero se infiere que es pequeña por algunos diálogos en que los adultos se encargan de remarcar que es muy pequeña aún. La obra se desarrolla a través de quince escenas en donde la realidad y el sueño se funden.

*Golondrinas* muestra la travesía de dos niños y una niña, a lo largo de su viaje a la frontera. Sus nombres son Alfonso, Chavita y Lupe. No se aclaran sus edades, sólo se indica que Chavita es el menor. Cada uno viaja con motivaciones propias, pero en el camino se va generando un lazo de amistad que les permite sortear los obstáculos y peligros a los que se enfrentan. La obra está estructurada en catorce escenas y al igual que *Martina...* se van entrelazando estados de realidad con el sueño y lo onírico.

### **3.1. La transición del sueño a la experiencia onírica en el camino de la infancia migrante**

Tanto en *Martina...* como en *Golondrinas*, el tratamiento dramático-poético que eligen las autoras es a través del sueño, la ensoñación y la experiencia onírica. El sueño representa uno de los mecanismos por el cual las vivencias de los personajes infantiles se trasladan de una realidad dura a eventos con mayor potencial poético. Asimismo, el estado onírico y de ensoñación por el que se mueven los personajes crean realidades alternas en las que incluso el lector/espectador termina envuelto y situado en puntos indeterminados de realidad<sup>31</sup>. Aquí es donde el trabajo de las escritoras interviene en el modo de transmitir la experiencia del mundo.

En la primera escena se plantea que del padre de Martina no se ha sabido nada desde hace mucho tiempo y que quizá ya no regresará. El diálogo detonador a partir del cual la niña toma la decisión de ir en busca de su padre es: “Una bruja malvada lo atrapó y lo hechizó” (12). Estas

---

<sup>31</sup> A lo largo del desarrollo de ambas obras, se pueden relacionar a los personajes, al espacio, al tiempo y al espectador con el concepto de liminalidad; ya que los cruces entre realidad y ficción sitúan en un territorio movedizo. Lo liminal, desarrollado inicialmente en los estudios de la antropología social por Víctor Turner, se instala dentro de las dos obras en un primer momento por el cruce entre el sueño, el estado onírico, la ensoñación y la experiencia que los conecta con lo real. En los estudios teatrales, Ileana Diéguez se ha encargado de reflexionar sobre la liminalidad como zona donde se cruzan las fronteras conceptuales. En las obras de migración se puede definir al ser migrante como sujeto liminal, ya que oscila no sólo entre fronteras físicas sino internas de su propia constitución identitaria.

palabras pronunciadas por el personaje de la Tendera (quien se encarga de recibir las llamadas de los hombres que han salido del pueblo) resuenan en el inquietante deseo de Martina de volver a encontrarse con su papá; a partir de esta escena, la niña se convence de que ella debe ayudarlo. Así comienza una travesía en la que el desplazamiento de Martina no es el común de la mayoría de los migrantes<sup>32</sup>, sino el hecho de salvar al padre.

Las primeras imágenes por las cuales se construye la experiencia onírica por la que va a transitar el personaje principal son a través del sueño. Se observa, por ejemplo, un sueño en el que Martina ve a su padre con unas alas grandes, lo cual en su propia voz interpreta como su regreso. Para Jung: “Los sueños pueden anunciar ciertos sucesos mucho antes de que ocurran en la realidad” (*El hombre...* 45). La imagen que se crea la niña, siguiendo la línea de pensamiento de Jung a través de Kugler es creadora: “De significados y de nuestro sentido de existencia y de realidad” (136). Martina construye su propia realidad a partir del sueño y después su potencia de soñadora la instala en un viaje onírico que le permitirá, más adelante, acceder a una nueva realidad. De acuerdo con Jung: “Los sueños son la fuente más frecuente y universalmente accesible para la investigación de la facultad simbolizadora del hombre” (*El hombre...* 19). Por ello, la integración del sueño como herramienta dramática; es decir, como modo de construcción de la trama, permite el inicio de un viaje a través de símbolos.

Por su parte, la imaginación de la niña, crea la movilidad hacia el sentido de su experiencia imaginativa, pues ella sigue con la idea de que su padre fue enjaulado por una bruja. Aquí se observa cómo el sueño que ha tenido funciona como una advertencia del destino en el que los hombres pájaro serán aprisionados. Esto le permite al personaje (y a su vez al

---

<sup>32</sup> De acuerdo con Roberto S. Aruj, los motivos por los que una persona migra en América Latina tienen que ver con factores internos y externos de los cuales destaca: “1. Falta de alternativas para los logros ocupacionales. 2. Incertidumbre social sobre el futuro económico. 3. Inseguridad general frente al crecimiento de la violencia. 4. Necesidades básicas insatisfechas” (98).

lector/espectador) entrar a un espacio onírico, ya que tanto la escena II como la VI (el vuelo de los pájaros y el enjaulamiento de los mismos, respectivamente) podrían tratarse de un sueño. Este sueño impulsa a Martina hacia su movilidad por ese mismo espacio en busca de su papá. El sueño del vuelo articula la experiencia onírica con la real. El sueño de Martina, que después será su propio viaje ascensional, no es un vuelo en su sentido literal, mucho menos un vuelo alado. En el proceso de ensoñación, lo real es absorbido por lo imaginario, es tal el proceso por el que pasa Martina.

Hasta la escena ocho, el espacio por el que se mueve la acción es un espacio conocido de la vida cotidiana de Martina: la tienda, el campo, la casa. Una realidad tangible que se irá alternando con las escenas del sueño nocturno. Al final de la escena ocho, Martina es mordida por una víbora. Es a partir de dicha acción que cambia el curso ordinario de los hechos, pues –además de ser el punto en el cual Martina comienza la búsqueda del padre– es el punto que nos introduce a la acción imaginante, la experiencia onírica y, por lo tanto, a la travesía ascensional de la que habla Bachelard. En esta escena, el primer elemento de tono onírico son unas vías de tren que aparecen hasta formar un límite. La acotación dice: “Las vías se elevan para formar una barda” (16). Es decir, las vías materialmente pertenecientes a la tierra, que en su función real sirven para encaminar al tren, adquieren una altura que nos sitúa dentro de la imaginación ascensional, como una metáfora de elevación.

Como se verá posteriormente en *Golondrinas*, las vías son ascensionales por la dirección que toman: de abajo hacia arriba, lo que podemos trasladar a nuestro imaginario cultural de norte (arriba) –sur (abajo). En este sentido la migración en las dos obras es ascensional al ir del sur hacia el norte, lo mismo que la dirección de las vías del tren. Esta imagen es el conducto por el cual se crean imágenes nacientes de una realidad conocida para evocar otras, portadoras de

nuevos sentidos. Así, en la función del plano onírico las vías no sólo son el camino sino también la frontera que deberá cruzar Martina.

En la escena nueve Martina aparece en la frontera<sup>33</sup>: “Martina está parada junto a la línea (la frontera) cuando llega El Lobo” (16). Aunque se ha explicado que la niña ha transitado del plano de lo real al estado onírico, el desarrollo de la escena nueve maneja un realismo coloquial en el encuentro de Martina con el Lobo y el Skin Head, personajes que representan a los ‘coyotes’ o ‘polleros’<sup>34</sup>. Estos personajes la engañan, supuestamente con el fin de ayudarla a cruzar la frontera, pero terminan quitándole sus pertenencias. La autora lo hace de una manera sutil. Por un lado, muestra la cultura mexicana con el uso de piñatas en tono festivo y, por otro lado, representa el engaño por el que pasan los migrantes al ser despojados de su dinero y de sus pertenencias.

En el terreno onírico, otro de los elementos que utiliza la autora es el paso por las pruebas que representan el camino de la heroína. Una de las pruebas más significativas es la posesión de la llave que abrirá la jaula de los hombres pájaro. En el plano simbólico: “Poseer la llave significa haber sido iniciado. Indica [...] el acceso a un estado, a una morada espiritual, a un grado iniciático” (Chevalier 670). Desde esta perspectiva es evidente que la búsqueda del padre en *Martina...* se da como un viaje iniciático y de elevación espiritual, aspecto en el que se profundizará ampliamente en el siguiente capítulo. La protagonista en su andar ha sorteado pruebas que reivindican el poder de decisión de la niña y el objetivo de su misión. Asimismo, la llave puede indicar el paso de un nivel a otro, lo cual podemos interpretar dentro del contexto de

---

<sup>33</sup> En todo el texto, Mónica Hoth no especifica de qué frontera se trata, pero se infiere que es la frontera entre México y Estados Unidos, a través del carácter local del lenguaje y de las tradiciones mexicanas.

<sup>34</sup> Los términos ‘coyote’ y ‘pollero’ en el contexto de migración en México, hacen referencia a las personas que transportan ilegalmente y bajo una cuota a los migrantes indocumentados hacia Estados Unidos. (Ver Jáuregui 2018). Asimismo, el término coyote es: “Un nombre que en sí alude a un depredador” (Olsson 186). El coyote suele ser asociado con el lobo, a veces confundido. De esta manera, la autora nombra Lobo justamente a quien funge como coyote en la obra.

imaginación ascensional como la continuación del sueño del vuelo, en este caso no sólo de Martina sino de los hombres que va a liberar; por lo tanto, la ascensión hacia la libertad.

Otro de los mecanismos que se maneja desde el terreno onírico es el recurso escénico de las sombras. Tanto en la escena dos como la ocho estas sombras son inferidas; pero en la escena catorce se acotan claramente: “*Martina entra en un espacio en teatro de sombras donde jaulas con pájaros están colgadas. No hay nadie más que el silencio y las jaulas...*” (27). La construcción de las imágenes como sombras remite a la alegoría de la caverna de Platón: “Relato que aborda directamente el problema de la imagen y su relación con la realidad” (Kugler 129). En este caso, los hombres pájaro viven como los hombres de la caverna prisioneros en un mundo de imágenes y sólo pueden ver las sombras, hasta que Martina los libera. Por su parte, también encontramos una relación con el pensamiento de Jung, quien: “Consideraba a la psique, y su capacidad de crear imágenes, como un agente mediador entre el mundo consciente del yo y el mundo de los objetos (tanto internos como externos)” (139). En la escena que sugiere Hoth, las sombras corresponderían al mundo de los objetos internos, mientras que Martina al mundo del consciente del yo. Así, con esta asociación se articula una vez más el mundo onírico con el real.

Por otra parte, el silencio inicial que nos marca la acotación se puede interpretar como la concentración del mundo de los pensamientos, palabras que no se dicen pero se construyen en la psique. Para Bachelard, el silencio es un estado del viento. En esta escena, el silencio también puede ser simbolizado como parte del olvido al que han sido sometidos los hombres, un olvido marcado en las primeras escenas cuando se dice que la bruja les borró sus recuerdos. Por ello, al ser liberados, se accede a otro de los estados del viento planteados por Bachelard: el grito. En este caso, hay un tránsito del silencio al estrépito. El grito de los pájaros tras su liberación es el silbido incesante que propone la autora: “*Cuando están libres, comienzan a silbar estrepitosamente*”

(27). De acuerdo con esto, la interpretación encamina al estado de transformación espiritual del hombre.

Para Birhauser-Oeri, en los cuentos de hadas generalmente la transformación del hombre en animal tiene que ver con la sustracción de la consciencia: “El significado de que una persona se transforme en un animal es que se le sustrae aquello que distingue a un ser humano de un animal, es decir, la consciencia” (71). Si el cambio ocurre por medio del veneno (lo cual ocurre en *Martina...*) se trata de una aniquilación de las cualidades propias del personaje. Recuerdo y olvido también son manejados por Hoth como parte de este cambio de consciencia al estado de aniquilación de tal. En este proceso y como último recurso la bruja intentará que Martina pruebe su veneno, pero ella se resiste hasta que la autora la sitúa en una escena dentro de su casa, donde su madre le intenta dar una medicina contra el veneno de la víbora que la ha mordido en el campo. Es decir, la autora revela la ensoñación de la que el lector/espectador ha sido parte.

En las escenas que he descrito, hay un espacio real físico que sugiere ser la frontera entre México y Estados Unidos, pero este espacio se devela como espacio onírico al ser un lugar en el que confluyen brujas, gigantes, cíclopes. Todos ellos son parte del imaginario infantil. El ciclo de transición entre la realidad y el estado de la experiencia onírica se completa cuando se muestra, en la última escena, que toda la travesía de Martina quizá sólo haya sido efecto del veneno de la víbora. Como propuesta final para el despertar tanto de la niña como del hombre migrante, la autora introduce otro recurso: la llegada de una carta en la cual el padre establece su retorno. La carta que lee al final la madre de Martina es la siguiente, y la transcribo para visualizar algunos significados:

Querida esposa, querida hijita: ¿Cómo pedirles perdón por este largo silencio en el que las abandoné? Han de haber pensado que me había muerto... Y lo cierto es que una parte de mí casi se murió...Fui el hijo de Nadie, el esposo de Nadie y el

padre de Nadie. Fui el dueño de mi libertad y estaba solo... No sé por qué, ni cómo, pero de pronto, mis recuerdos perdidos regresaron a mí; y me acordé del canto con el que te arrullaba, mi pequeña Martina, del color de las jacarandas en marzo, del sabor de tus besos rojos como granadas, mujer, y del sonar de las campanas todas las mañanas del pueblo... Las vi esperándome, día tras día, solas, abandonadas a su suerte... Y me dolió tanto imaginarlas así... Voy de regreso. Llego el 12 de diciembre<sup>35</sup>, a las cinco de la tarde. Si me esperan, vayan por mí. Si no me esperan, ya sabré entenderlo. Martín. (29)

La carta revela una posible significación del símbolo de la virgen en un contexto específico. La fecha en que va a regresar: 12 de diciembre, es el día en que los mexicanos celebran a la Virgen de Guadalupe. Desde un plano simbólico, la virgen representa la fecundidad divina y el nacimiento de un nuevo hombre. En este caso, el padre de Martina regresa como un hombre naciente después de haber migrado.

La virgen de Guadalupe es considerada la madre de los mexicanos, como una extensión de la madre de Dios que: “Simboliza la tierra orientada cara al cielo, que así se convierte en una tierra transfigurada, en una tierra de luz” (Chevalier 1076). En este sentido, la tierra a la que regresa el padre de Martina fue un espacio en el que ya no había esperanza, pero su retorno fechado para el día de la guadalupana simboliza plenamente la transfiguración de la tierra y el nacimiento de un héroe.

De acuerdo con Neumann: “En todos los casos en que tropezamos con el símbolo del renacimiento, incluidos aquellos en los que la conciencia patriarcal ha enmascarado su simbolismo e interpretación, estamos en presencia de un misterio matriarcal de transformación”

---

<sup>35</sup> En la edición que hace ASSITEJ-España de la obra no se indica la fecha de regreso del padre, en su lugar se pone: “Llego el (Fecha de la función) a las cinco de la tarde”, en mi opinión esto resuelve escénicamente el carácter convivial e inmediato con el espectador; pero borra el registro simbólico que analizo al respecto. En un intercambio de ideas con la autora, ella menciona que: “Me gustaba el 12 de diciembre por mexicana guadalupana, pero me pareció mejor que fuera el día de la función para redondear y aterrizar la anécdota en el presente” (2022).

(71). Es decir, nos anticipa al arquetipo materno desde el cual ha podido ser liberado y traído de vuelta al plano de lo real. Finalmente, a pesar de situarnos dentro del espacio físico de la casa de Martina, la niña insiste que ella lo ha liberado, es decir que su viaje lo ha experimentado como real, la niña dice: “Mamá, no estoy delirando. Yo fui a abrir la jaula de todos los hombres pájaro que no han regresado, para que se acuerden de su familia” (28). Para la madre de Martina todo ha sido efecto del veneno de la serpiente; sin embargo, el mundo imaginario permite a la niña encontrar el camino para el retorno de su padre. Las imágenes propuestas por la autora, han sido una invitación al viaje imaginario, al ensueño en donde lo real y lo imaginario se complementan como un trayecto continuo.

En este punto, me interesa recordar que Martina comienza su viaje luego de encontrarse con una serpiente que le muestra las vías del tren. El sentido de la víbora en el plano simbólico me parece pertinente destacarlo en este momento. La víbora representa, entre otras cosas: “Un agente de transformaciones físicas y mentales” (Chevalier 554). De esta manera, se torna importante –incluso hasta el final de la obra–, porque concluye con la transformación de los personajes y de la situación inicial.

Por su parte, en *Golondrinas* tanto el sueño como el estado de ensoñación son también mecanismos con los cuales la autora recrea las aventuras de los niños, tal y como lo apunta en las acotaciones:

*La presente obra plantea la travesía de tres niños quienes se enfrentan a diferentes adversidades antes de llegar a su destino. Estas adversidades son percibidas por ellos como auténticas aventuras de fábula en un intento de evadir su entorno. Por este motivo, se sugiere que las escenas de mayor conflicto sean abordadas de la forma más onírica posible. (10)*

La obra de Román, trata la historia de una niña y dos niños migrantes, quienes realizan su viaje sin acompañamiento adulto. Lo que se muestra a lo largo de catorce escenas son sus encuentros y peripecias a partir de las cuales esquivarán peligros en el trayecto como son la migra, los polleros, o la propia ascensión al tren en movimiento. Como se observó en la acotación inicial, la autora tiene la intención de situar al lector/espectador desde el primer momento en un ambiente en el que la realidad palpable y el mundo onírico confluyen para el desarrollo de la obra. Me parece conveniente citar a Kugler cuando menciona que: “Jung localiza la experiencia de la realidad en la condición humana, como una función de la creación psíquica de imágenes” (139), luego nos comparte una referencia directa de esta idea:

La psique crea la realidad día a día. El único nombre que puedo utilizar para designar esta actividad es el de *fantasía* (...) Fantasía, por lo tanto, me parece la expresión más clara de la actividad específica de la psique. Es ante todo (...) [una] actividad creadora. (ctd en Kugler 139)

Desde esta perspectiva, la creación de imágenes oníricas en *Golondrinas* va a detonar una actividad de fantasía que complementa la realidad desde un proceso creativo. A lo largo de la obra, las acotaciones marcan cuándo las escenas deberán transcurrir de forma onírica. Si bien, la realidad se experimenta subjetivamente, coexiste en la capacidad psíquica de creación de imágenes y experiencias. En este sentido y recordando a Bachelard, la ensoñación es el camino de los personajes para formar su propio mundo.

Regresando a la trama, la obra comienza cuando Alfonso y Chavita están huyendo de un hombre que parece ser de la patrulla fronteriza, aunque no se explicita como tal. Esta misma escena se repite casi al final de la obra; ya que, lo que presenciamos en su desarrollo es toda la travesía que van pasando los niños; así, en la primera escena Alfonso se dirige al público para mostrar todas las adversidades por las que han pasado:

ALFONSO: [...] Lo que hemos vivido es toda una aventura que no le pide nada a ninguna de las historias que mi mamá me ha contado. Nos hemos enfrentado con gigantes, perros feroces, hechiceros con pócimas que hacen olvidar hasta los nombres. ¿No me creen? Es que ustedes no han visto desde el principio. (13)

En el diálogo anterior, cabe resaltar la analepsis que se enuncia a través de la última frase de Alfonso. De esta manera, a partir de la escena II lo que ocurre son eventos que han pasado anteriormente a la persecución de la primera escena. La escena II es el encuentro de Alfonso con Chavita, los dos niños quieren cruzar la frontera con la ayuda de ‘el Lobo’<sup>36</sup>, pero Chavita tiene miedo, entonces Alfonso comienza por contarle historias de monstruos y animales que huelen el miedo, así comienza a generarse confianza entre los dos niños, además de comenzar a ver a Alfonso como el más valiente y protector, como quien crea, a través de imágenes que parten de cuentos clásicos, un estado de ensoñación. Alfonso, a través de esas historias, construye una personalidad de soñador, que le hace posible situarse en un terreno donde él es un ser onírico en el sentido que propone Bachelard.

Cabe remarcar que dentro de la construcción onírica, la autora convierte a Alfonso en héroe donde sale triunfante de sus batallas. Tal es el caso de la escena IV, en donde aparecen unos perros que quieren llevarse a Lupe para que “les baile”:

PERRO: (*Al ver a Lupe*) ¿Y su nietecita?

MUJER: No es mi nieta.

PERRO: Es lo mismo. Préstemela para que nos baile aquí a los cuates y ya no les cobramos tanto.

MUJER: No, por favor. Yo les bailo.

PERRO: Si ya ni puede. (*Agarra a Lupe. A alguien fuera del vagón*) ¡Güiro! Ayúdame.

---

<sup>36</sup> El ‘lobo’ es el término que elige la autora para representar al ‘coyote’. Además el Lobo es un personaje recurrente en los cuentos infantiles. En este sentido, tanto *Martina...* como *Golondrinas* presentan a este personaje en las primeras escenas, y en ambas son personajes que abandonan a los niños en el camino.

ALFONSO: ¡Suéltalas! Si no...

PERRO: Si no, ¿qué, enano? (24)

Estos personajes que son representados como perros, obligan a la niña a bajar del tren e inmediatamente la autora pasa al plano onírico:

*Toma a Alfonso del brazo. Transición al mundo onírico. Perro se transforma en algo bestial. Alfonso logra zafarse. Perro intenta atacarlo, Alfonso lo esquiva. Embiste nuevamente y el niño escapa. Detrás, Lupe sale del vagón. Alfonso le hace una zancadilla y cae. Le hace varias llaves de lucha libre. (24)*

En esta transición al mundo onírico, la figura de Alfonso se construye nuevamente como el héroe gracias al cual han librado una batalla más. El toque local de lo mexicano, a través de la lucha libre, aterriza la problemática de manera más cercana. Inmediatamente de esta escena en la que el niño parece triunfar, la autora indica lo siguiente:

*Transición a la realidad. Perro vuelve a la “humanidad”. Con un rápido movimiento, las posiciones cambian. Ahora el Perro hace una llave a Alfonso y lo tiene inmovilizado. Va a golpearlo cuando... (24)*

En el plano real, el niño es sometido, sin embargo se corta la acción porque viene ‘la tira’<sup>37</sup> y los perros salen corriendo. Este proceso en el que la realidad se vuelve a situar por encima de la imaginación del niño, se enmarca en otra más de las dificultades e injusticias por las que pasa la niñez migrante: el abuso (en todos sus sentidos), pero específicamente el abuso sexual.

Mientras ocurre la pelea mencionada, Lupe sale de escena y reaparece hasta que la autora anuncia su regreso de la siguiente manera: “*Lupe regresa al vagón empujada por alguien de afuera. Tiene la ropa un poco desgarrada*” (24). Como lo he dicho, en escena no se ve lo que pasa con Lupe, pero se infiere por los diálogos que le anteceden y su comportamiento posterior

---

<sup>37</sup> La ‘tira’, en lenguaje popular, hace referencia a la policía en México. (Ver *Diccionario del Español en México* editado por el COLMEX).

que la autora describe como “ausente”. Desde mi interpretación, Lupe ha sido violentada sexualmente. La irrupción de lo real con lo onírico permite que el espectador no presencie una escena tan violenta y, para el mundo de la infancia, no se evidencia de forma explícita dicho suceso. Así, ante el espectador infantil el mundo cruel por el que pasan los migrantes se suaviza hasta cierto punto, sin dejar de señalarlo.

En la escena V la autora recrea el sueño de Chavita, en este caso el sueño no es una herramienta para poetizar o transportarnos a otro plano en un momento de tensión, sino se trata de un sueño real del que va a despertar; no obstante aporta simbólicamente algunos elementos que señalo a continuación. La escena comienza con la siguiente acotación: “*Chavita, dormido, se mueve intranquilo. Se levanta y camina errante por el vagón*” (26). Seguido a esto la autora remarca que el desarrollo de la escena será en el plano onírico: “*Transición al mundo onírico. Chavita abre los ojos. Está en medio del campo*” (26). Esta escena se puede leer bajo la óptica de intertextualidad, ya que Alfonso lucha contra lo que él percibe como gigantes, mientras que Chavita menciona que son molinos:

ALFONSO: Velos, Chavita. Nos están retando.

CHAVITA: ¿Quiénes?

ALFONSO: Los gigantes.

CHAVITA: ¿Cuáles?

ALFONSO: (*Señalando los molinos.*) Esos que mueven los brazos para darnos miedo.

CHAVITA: No son gigantes. Están grandotes pero no son personas.

ALFONSO: No los has visto bien.

CHAVITA: Si parecen de piedra.

ALFONSO: Sus corazones son de piedra.

CHAVITA: Tienen algo de madera que da vueltas.

ALFONSO: Son sus brazos. Quieren golpearnos.

CHAVITA: Se me hace que el que está soñando eres tú.

ALFONSO: Ojalá fuera un sueño.

CHAVITA: Vámonos a dormir.

ALFONSO: No tengas miedo. Hay que enfrentarlos como todo un caballero.

Amigo, si muero, dile a mi madre Dulce que la quise mucho. ¡Al ataque!

*(Se lanza con gran brío a atacar a los “gigantes”). (26-28)*

La escena continúa con la lucha entre los niños y los supuestos gigantes hasta que despierta Chavita. En la psique de Chavita ya se comienzan a hacer presentes imágenes que permiten construir una nueva forma de ver las cosas. A diferencia de Alfonso, el niño en un principio no podía imaginar nada fuera de la realidad tangible, pero poco a poco, en su desarrollo como personaje se van integrando ciertos rasgos y características del ser soñador.

Uno de los aspectos que llama la atención en la escena citada es la imagen del molino de viento, pues el viento es el intermediario que une las imágenes que se construyen en torno al migrante en las dos obras que se están analizando. El sueño de Chavita es también una manera de interpretar la travesía que están realizando, enfrentándose a riesgos y saliendo adelante.

Posteriormente, hay otra conexión hacia el mundo de los sueños. En este caso Chavita se refiere a las historias que se hacen realidad: “A mí me gusta mucho soñar, sueños no pesadillas. En mis sueños, todas las historias se hacen reales” (39). En este pasaje, la evocación del sueño rodea el pronto arribo al lugar de destino donde se quedará Lupe. Desde el punto de vista de Jung: “El sueño [...] advierte los peligros de su vida presente” (*El hombre...* 44). Desde esta perspectiva, los sueños nocturnos que rodean a Chavita pueden ser una manera de asumir el peligro a través de imágenes fantásticas.

Por otro lado, de acuerdo con Bachelard, el ser soñador puede gobernar a su voluntad los objetos poéticos. Bachelard hace referencia al poeta que atraviesa por momentos de ensoñación;

no obstante, quiero trasladar esta metáfora hacia los niños migrantes porque, al igual que los poetas, construyen un camino lleno de imágenes que les ayudan a sostenerse en el mundo dentro de su propia inmensidad. Por lo tanto, ya no es sólo Alfonso quien puede representar al ser soñador, ahora Chavita lo dice y se hace hasta cierto punto profeta de su destino.

Los sueños en *Golondrinas* poco a poco se van integrando a la realidad que atraviesan los niños, de manera que el propio Alfonso –que desde el inicio se movió en un estado de ensoñación–, entra en duda de lo que vive y sueña. En la escena XI, Alfonso narra que ha pasado una noche desde que dejaron a Lupe en la casa de la Doña. Alfonso ha tenido un sueño que quiere corroborar. Al día siguiente, antes de volver a tomar el tren, Alfonso quiere confirmar que su sueño no es verdad, entonces la autora introduce el mundo onírico a través de una acotación, que le ha servido en toda la obra para marcar cada momento de mayor tensión y conflicto:

*Transición a mundo onírico. Se ilumina una ventana que simulará escaparate. Lupe, detrás del vidrio, como maniquí en exhibición: una muñeca esperando comprador. (45)*

Por un lado, se percibe como si esa imagen hubiera sido el sueño de Alfonso; por otro lado, se puede dar lectura hacia la realidad de la trata de niñas en la frontera. El sueño de Alfonso no fue sólo un sueño sino realidad palpable al verla detrás del aparador. Alfonso dice: “Ahí estaba, convertida en muñeca. Con su hermoso vestido lila y ojos de vidrio. Los dulces la habían convertido en muñeca” (45). Así, parece que la realidad ha rebasado el espíritu de ensoñación con el cual Alfonso se movía durante toda la obra, mientras que en Chavita se ha estimulado el espíritu de soñador. Ahora él es quien quiere rescatar a Lupe y le argumenta a Alfonso que ellos son valientes.

Lo anterior es una idea con la que Alfonso ha organizado su trayectoria, pero ante la que ahora parece estar rendido. Como una manera de hacer su sueño realidad, tal como lo había

anunciado escenas antes, Chavita comienza a llamar a Lupe pero ella no reacciona. Lo único que nos dice la acotación es lo siguiente: *“La niña no parece escuchar sus gritos. Tiene la mirada perdida”* (46). De este modo, se observa su estado de ausencia, que ya se había marcado en la escena de los perros, pero que en esta se hace definitiva. Después, por un momento, se siente una esperanza dentro del lector/espectador, ya que la niña parece reaccionar, pero es tan sólo un instante: *“Lupe voltea a ver a Chava por un segundo antes de que su mirada vuelva a perderse. [...] Un hombre entra detrás de Lupe, la toma de la mano y se la lleva”* (46). Con esta escena, la obra está por concluir y la autora perfila su escritura hacia la realidad del migrante que conocemos en México, donde especialmente las mujeres se convierten en objetos sexuales.

A pesar de transitar por situaciones y personajes donde el mundo onírico brindaba a los niños otras posibilidades de su propio viaje, en este momento pesa más la realidad, porque se involucra la imagen de un hombre que se lleva a Lupe, marcando su presencia como un comprador. La autora no hace explícita la prostitución de la niña al transformarla en muñeca, esta imagen que se construye como un universo poético coloca al espectador infantil en la dinámica y sentido del juego; pero desde la mirada adulta se puede concluir que efectivamente la autora retrata la prostitución infantil obligada a través de este personaje.

Posteriormente, la autora introduce el sonido de seis campanadas para hacer progresar la acción. El simbolismo de la campana está ligado especialmente con la percepción del sonido. A su vez, el sonido es uno de los elementos que se vincula con las imágenes del viento. En este sentido, podría representar la conexión espacial entre el cielo y la tierra, reforzando la interpretación que se hizo en páginas anteriores sobre el espacio aéreo que ocupan los personajes. Ellos están en el espacio intermedio entre, justamente, el cielo y la tierra<sup>38</sup>. En su sentido más

---

<sup>38</sup> De acuerdo con Chevalier, en algunas culturas la campana supone la conexión con la divinidad (241-243).

concreto, el sonido de las campanadas en la obra, es un elemento para marcar el paso del tiempo y regresar a los niños al plano de lo real, en donde vuelven a afirmar que a Lupe la han convertido en muñeca:

ALFONSO: Ya son las seis.

CHAVITA: ¿La vamos a dejar?

ALFONSO: La han convertido en muñeca, no podemos salvarla.

CHAVITA: El héroe siempre las salva.

ALFONSO: Ya llegará un príncipe a salvarla.

CHAVITA: ¿Como a la princesa de cabello largo?

ALFONSO: Cuando Lupe tenga el cabello largo, largo, un guapo muchacho la sacará de la casa de la bruja. Después, irán a la escuela. (46)

Parece que una vez más, en la evolución del personaje de Chavita se percibe el carácter onírico, en donde pueden existir los personajes y las resoluciones mágicas de los cuentos de hadas. Además se encuentra un elemento intertextual, pero también de la imaginación ascensional: la evocación a la princesa de cabello largo. El referente más evidente es *Rapunzel*, un cuento de los hermanos Grimm, se trata de una princesa que será liberada de una alta torre con ayuda de su larga cabellera y de un príncipe.

Lo que aquí interesa es la perspectiva simbólica, en la que el crecimiento del cabello se relaciona con la conexión hacia el cielo, dice Chevalier: “La idea de crecimiento está ligada a la de ascensión: el cielo derrama las lluvias fecundantes que hacen subir hacia él” (220). En este caso, Chevalier relaciona el cabello con las plantas que crecen hacia el cielo. De esta manera, al mencionar el cabello que en algún momento crecerá, el personaje de Alfonso está sugiriendo la ascensión espiritual de Lupe. A partir de este momento, la obra hace un cambio en la forma de contar la historia. Ya no es la fantasía ni el estado onírico el que domina, es como si hubiera una

vuelta súbita a la realidad.

En la escena XII, Alfonso vuelve a tomar parte de la narración y cuenta lo que no se ve en escena: un camino por el que siguieron los niños, su trayecto en autobús, luego en lancha, con más niños y jóvenes que poco a poco se quedaron en el camino: “Ellos se habían ido quedando en el camino. Unos encontraban trabajo. A otros, ya no les alcanzaba para seguir” (48). De esta manera, Alfonso describe el destino de los migrantes, que corresponde con el plano de la realidad cotidiana en México: migrantes que en su camino encuentran algún trabajo o que simplemente ya no pueden continuar.

En esa misma escena, Alfonso explica que a Chavita sólo le falta uno o dos días para llegar a su destino. Pero en plena noche, cuando los niños se disponen a descansar en un lugar no definido (pero inferido como el desierto), llegan unos policías y los amenazan de llevarlos a la comandancia si no les dan algo de dinero. Los niños les dan lo poco que tienen pero aun así el policía insiste en llevárselos:

POLICÍA I: El problema es que tenemos que llevarlos a la comandancia y ahí no van a creer que sean buenos. Pero... si ustedes tienen algún dinerito, tal vez podríamos evitar la visita a la comandancia.

[...]

ALFONSO: Ya veremos. (Le entrega unas monedas y billetes.)

[...]

POLICÍA I: Nos hacen el favor de acompañarnos.

CHAVITA: ¿Adónde?

POLICÍA II: A la comandancia.

ALFONSO: Ya les dimos dinero.

POLICÍA I: ¿Oye, compañero? ¡Cómo inventan historias estos niños de hoy!

CHAVITA: Le dimos todo lo que nos quedaba.

POLICÍA I: Vieras que ni me acuerdo.

ALFONSO: ¡Corre! (52)

Al igual que en *Martina...* se hace presente la extorsión por la que pasan los migrantes, sin importar que estos sean menores. De la misma manera, los niños corren sólo que en este caso no hay personajes que los ayuden. Alfonso es el único que puede escapar. La habilidad de Alfonso tiene que ver con su propia agilidad no sólo física y de valentía, sino su fuerza al querer construir su camino como si quisiera desde siempre ascender al cielo, su marcha entonces se convierte en vuelo. Su poder de elevación está en los pies, los pies como alas sin que se tenga que recurrir a la enunciación literal. Sin embargo, esto no ocurre con Chavita:

ALFONSO: Corrí por el campo un buen rato. Quería alejarme de ellos, pero no podía dejarlo ahí. Yo era un Quiroz y como buen caballero tenía que salvarlo. Regresé. Fui al pueblo y busqué la comandancia. Estaba dispuesto a liberar a Chavita, costara lo que costara. (53)

Como al inicio, se observa al personaje de Alfonso siendo un héroe y remitiendo al lector/espectador al Quijote de la Mancha, asumiéndose como caballero y héroe de la historia. El poder imaginario de Alfonso le da la fortaleza para no rendirse. Entonces la autora, una vez más, marca la transición al mundo onírico en el que aparecen mosqueteros que liberan a Chavita. Después viene un oscuro y el final de la obra. Los niños están como al inicio:

*Caos. En la oscuridad, escuchamos a los policías que buscan a los fugitivos. Esta escena corresponde a los instantes inmediatamente anteriores a la primera escena. Un hombre con linterna entra a escena buscando. Busca por todos lados. La búsqueda parece eterna. Desiste y sale de escena. El bullicio va cesando lentamente. Los pasos y las voces parecen alejarse. (54)*

El desenlace de la historia nos sitúa en un punto del que el lector/espectador deberá tomar postura, ya sea para quedarse con la esperanza de un encuentro entre los tres niños, cumpliendo sus sueños o sólo compartir la dura realidad de que ninguno logró el sueño de estudiar o reunirse con su mamá o papá y llegar a Estados Unidos. Esto, lo relata Alfonso de la siguiente manera:

ALFONSO: [...] Quisiera decirles que después de las aventuras, Chavita y yo llegamos tranquilos [...] Pero no. (*Silencio. El padre de Chavita sale. Chavita queda quieto en escena.*) En la noche, mientras dormíamos, nos encontraron los gigantes.

CHAVITA: ¡Alfonso!

ALFONSO: Corrimos, pero él no podía correr tan rápido. Me escondí y no pudieron encontrarme. A Chavita sí. Se lo llevaron. Busqué por todos lados, pero ya se lo habían llevado a otra ciudad. (54-55)

La deportación es una de las adversidades a las que se enfrentan los migrantes al llegar a la frontera, quizá es una referencia a esta vivencia la que la autora hace a través del personaje de Chavita. Por otro lado, pareciera que Alfonso es el único (de los tres niños) que cumple su objetivo:

ALFONSO: Me fui con la familia. Llegué con mi mamá. Mi pobre Dulcinea, cuánto había llorado. Le conté todas mis aventuras, de mis amigos, de Lupe, de Chavita. (*Pausa.*) Aún creo que llegará un día en el que Chavita, Lupe y yo nos reunamos a comer helado. (*Entra Lupe y se reúne con Chavita. Trae tres helados.*) (55)

En la cita anterior, se observan tres aspectos, el primero es la referencia directa con Dulcinea, que desde los primeros diálogos del niño se dejó ver la intertextualidad con el Quijote, sólo que la primera vez la menciona como Dulce, aquí ya explícitamente la nombra Dulcinea. El segundo aspecto es el deseo de encontrarse con los niños y poder disfrutar de un helado. Finalmente, se abre la puerta al mundo onírico, con la última acotación incluida en ese diálogo, quizá como representación de la imaginación de Alfonso. Después la autora lo remarca con la siguiente acotación: “*Mundo onírico. Los tres niños se sientan a comer helado mientras la tarde cae*” (56). Así concluye la obra, la autora elige el plano onírico para cerrar su historia, y nos permite soñar

al lado de los niños un desenlace positivo. Un mundo en el que los niños migrantes puedan acceder, sin tantas adversidades que les cueste sacrificar sus sueños y su destino.

### **3.2. Representaciones del migrante por medio del vuelo**

En el apartado anterior se mostró la manera en que las autoras recurren al sueño, la ensoñación y lo onírico como vehículos por los cuales van a conducir la trama. Aunque en cierta medida se vinculó con el vuelo, en este apartado me situaré de manera más específica en el análisis de las representaciones del migrante por medio del vuelo. A nivel simbólico son varios los aspectos que se pueden analizar tanto de la trama como de los personajes y de los elementos escénicos que se van evocando; dado que este capítulo está orientado a las imágenes del vuelo me centraré en este primer momento en la asociación de los migrantes con la imagen de los pájaros.

La representación que se le da al migrante en esta obra es a través de la figura de los pájaros. De manera específica, se observa en la segunda escena a través de la siguiente acotación: *“En penumbra pasa un gran pájaro volando”* (8). Esta imagen puede leerse como el retorno del padre de Martina. Hay que recordar que de acuerdo con Bachelard, el vuelo debe estudiarse desde el contexto que lo envuelve y no como un concepto cerrado; es decir, el vuelo en su dimensión poética no es una imagen estática, sino creadora de significados de acuerdo a las condiciones en que se produce. De esta manera, la imagen de un pájaro volando es una imagen que se expande de lo individual a lo colectivo, en la obra podría representar no sólo al padre de Martina, sino al acto de migrar. Bachelard también sostiene que la imagen de un pájaro volando puede resultar limitado para una construcción poética y que dicha imagen responde más a una poética antigua: la del hombre volador representado como pájaro. No obstante, Hoth —a través de su acotación— nos sugiere un carácter estético, que no sólo queda en la palabra descriptiva sino que trasciende

en la construcción de una imagen visual que remite a la libertad y a la ascensión continua que se irá marcando en la obra.

En su nivel simbólico, de acuerdo con Birkhäuser-Oeri: “El pájaro simboliza intuiciones, fantasías, pensamientos [...] En sentido negativo, el pájaro significa alejamiento de la realidad, desconexión o en general una vida de fantasía sin integrar” (85). Este acercamiento simbólico se ajusta a la perspectiva por la cual los niños en ambas obras transitan por terrenos de fantasía, asimismo en ambas obras representan el estado de crecimiento espiritual. No obstante, acercan al tema social al integrar experiencia tanto imaginaria como real. Y, como lo marca Bachelard, el vuelo del pájaro como construcción lógica es necesaria para introducirnos el devenir poético; es decir, es el punto de partida que eligen las autoras para adentrarnos no solo a la trama sino a las imágenes que vendrán después.

En *Golondrinas*, la primera escena de movilidad ascensional que se observa es cuando, en la escena III los niños logran subir al tren:

ALFONSO: Corre más rápido, Chavita. Yo aquí te agarro. El tren se está alejando.  
¡Vamos, Chavita! Chavita corre más rápido, salta y logra tomar mi mano. (*Alfonso lo jala y sube al vagón.*)

CHAVITA: ¡Alfonso! La señora gordita no pudo subir. Se cayó. (18)

En este diálogo, cabe señalar dos aspectos importantes. El primero es la trayectoria de los niños al cambiar de la tierra hacia al tren y ascender a este como aves. Aunque la autora no lo diga de esa manera, es una imagen que puede asociarse visualmente, creando así una construcción poética del niño migrante. Alfonso y Chavita, montados en el lomo de la ‘bestia’, se sitúan en el plano del vuelo, espacio de ensoñación y metáfora de elevación que describe Bachelard en *El aire y los sueños*. Por otro lado, la señora que menciona Chavita cobra suma importancia, ya que

es en ella donde se desprende el título de la obra, lo cual nos explica Alfonso desde un terreno de fantasía en la que confluye una de las creencias de la cultura mexicana: los nahuales<sup>39</sup>. Dice

Alfonso:

ALFONSO: Pero las mujeres como ella no se lastiman por una caída.

CHAVITA: ¿Una mujer como ella?

ALFONSO: ¿No viste cómo caminaba?

CHAVITA: Como chuequito.

ALFONSO: Eso es una pista.

CHAVITA: ¿Cómo una pista?

ALFONSO: Una señal que me hizo descubrir qué es esa mujer.

CHAVITA: ¿Qué es? Dime, ¿sí?

ALFONSO: Es una nahuala.

CHAVITA: ¿Qué es eso?

ALFONSO: Una nahuala es una mujer capaz de convertirse en animal [...] Creo que sólo se pueden convertir en el animal que los protege. Así la señora gordita. Seguramente, antes de caerse, se convirtió en una golondrina y voló para no pegarse.

CHAVITA: Te estoy diciendo que la vi caer.

ALFONSO: Bueno, estuvo casi por caerse. A unos centímetros, pero pudo convertirse antes de llegar al suelo. (18-20)

En este diálogo, Alfonso expresa que la señora se convirtió en golondrina, una vez que el mismo niño explica que los nahuales sólo se pueden convertir en el animal que los protege. Dentro de

---

<sup>39</sup> Dentro de ciertas regiones en México, los nahuales son producto de la capacidad de transformación de un ser humano en animal. Martínez González nos dice que: “En el contexto mesoamericano, se utiliza el vocablo náhuatl nahualli, nahual o nagual, para hacer referencia a dos nociones diferentes: Por un lado, dicho término alude a un cierto tipo de especialista ritual caracterizado por las fuentes en razón de su capacidad de cambiar de forma a voluntad. En tanto que por el otro, tal palabra es usada para designar a una suerte de alter ego o doble animal de los individuos, tan íntimamente ligado a las personas que la muerte del uno supondría el deceso inmediato del otro. Entiéndase por nahualismo, el conjunto de prácticas y creencias que se estructuran en torno al nahual”. (95)

esta explicación, tan convincente para la imaginación del niño, se concentra la imagen poética que guía al lector/espectador. Así, la imagen de la golondrina en dicho contexto adquiere el simbolismo de ave protectora. Si se ve en la señora una golondrina como lo construye Alfonso, nos remite en primer lugar al vuelo de las aves migratorias. De acuerdo con Chevalier: “El ave es uno de los símbolos de la personalidad del soñador” (158). Desde el punto de vista de Birkhäuser-Oeri, el ave es símbolo de la imposibilidad de integración de la realidad. Aquí estaría significando tanto la personalidad de Alfonso, quien decide sustituir la imagen de la señora y la representa como golondrina, y por otro lado, corresponde a la personalidad del migrante, entendiendo que transitan en un plano de ensoñación interna.

El ave, además representa la conexión entre el cielo y la tierra, una especie perteneciente al aire y la verticalidad, es también un alma comprometida con la búsqueda iniciática, en este sentido el viaje de los niños migrantes representa –igual que en *Martina...*– un viaje iniciático. La imagen de la golondrina representa el inicio de tal viaje. Lo anterior se puede explicar con una de las propuestas de Chevalier cuando dice que: “El ritmo estacional de las migraciones de la golondrina va acompañado de una *metamorphosis*” (535). La migración como fenómeno colectivo pero también individual (subjetivo) conlleva a una transformación incluso espiritual, al menos desde una perspectiva literaria. Por otro lado, la golondrina también simboliza la soledad y la separación, por su mismo carácter migratorio. Estos serán eventos y sentimientos que poco a poco van a ir experimentando los niños en su trayecto hacia el norte.

La imagen del pájaro en general representa una visión espiritual muy elevada, una espiritualidad que tal vez olvidó sus lazos con la tierra, lo que es observable en el comportamiento de Alfonso. Por ello, en la obra me parece congruente poetizar, desde las escenas iniciales, a los migrantes como golondrinas; ya que, como objeto poético conducen hacia

otro mundo posible, en donde el trayecto de los niños migrantes alcanza el vuelo a través de la ensoñación.

Quizá de manera más evidente, en *Martina...* se logra asociar esta metáfora del vuelo migratorio, cuando en la tercera escena la mamá tiene una conversación con la niña en la que destaca lo siguiente:

MARTINA: Mamá, ¿por qué dice mi papá que es un hombre pájaro?

MAMÁ: Porque él es igual que los pájaros que se van al norte al comienzo de la primavera y regresan cuando el año se acaba. (8)

Aquí se observa una sincronía entre el desplazamiento como un evento natural de los seres vivos, específicamente los pájaros, y la migración humana. Además, se remite a un animal que vuela. Ya mencioné que, siguiendo la línea de pensamiento de Bachelard, la construcción de imágenes poéticas puede pasar por la racionalización pero no puede quedarse en ese terreno. Para lograr la función poética, debe dejarse a un lado la explicación racional. Por ello, estas primeras escenas que se presentan un poco obvias dentro de una lógica (los pájaros que vuelan), no se quedan sólo en el ámbito racional, cada imagen que construye la autora nos revela un sentido más amplio conforme la obra avanza. De esta manera se da la apertura de sentido del símbolo. Así, el diálogo que se observa entre Martina y su mamá ofrece la imagen del sueño del vuelo alado:

MARTINA: Mamá, soñé con papá.

MAMÁ: Mmmm.

MARTINA: Volaba con unas alas grandes, grandes. Tal vez ya viene de regreso... ¿no crees? (8)

En la obra de Hoth, la representación del retorno se da por medio del vuelo. Para Jung, el que sueña con caer o volar, tiene un concepto elevado de sí mismo pero también hace: “Planes

grandiosos y desproporcionados con sus verdaderas posibilidades” (*Arquetipos...* 44). De esta manera, se puede interpretar en el sueño de Martina el deseo de rescatar al padre como algo desproporcionado de acuerdo a su propia posibilidad y, por otro lado, al padre mismo como quien ha tenido ese gran plan de volar-migrar.

Dice Bachelard que: “Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente* [...] no hay imaginación” (9). Este pensamiento coincide con la visión que tiene del símbolo Durand, asimismo con la idea de metáfora en Lebeau y en Ricoeur. En este caso, tanto en *Martina...* como en *Golondrinas* las autoras evocan la imagen del migrante por medio de un ser de naturaleza aérea. Ya sea un pájaro (en general) o una golondrina (en particular), es la imagen presente que nos remite una y otra vez a los migrantes.

### 3.3. Otras figuras del vuelo alado: dioses, ángeles y hadas

Además de la relación que se establece entre el migrante y el vuelo de las aves, se encuentran otras figuras pertenecientes al aire tales como las hadas y los ángeles. Ambas imágenes se concentran sólo en la obra *Golondrinas* y conducen hacia el imaginario de los niños.

En la escena VIII se evoca el cielo, el viento, los ángeles y las hadas. Todas éstas como explicación de eventos fortuitos en voz de los personajes infantiles:

*Los niños duermen. El tren alenta la marcha ante un nuevo cambio de vías. Del cielo, comienza a caer comida. Los niños despiertan sobresaltados.*

CHAVITA: ¡Comida!

ALFONSO: Es el dios del viento. No nos ha abandonado. (39)

En el ejemplo anterior, los niños están en el terreno del sueño nocturno. Ellos duermen, escribe la autora. Después el tren hace un cambio de vías, lo que sugiere –dentro de esa atmósfera nocturna–, una transformación que se puede relacionar con la movilidad ascensional; ya que, aunque el tren pertenezca más a la movilidad terrestre, no termina de completarse porque la

Román indica inmediatamente otros elementos aéreos; por ejemplo: “Del cielo, comienza a caer comida”. El cielo, en la imaginación simbólica, siempre tendrá relación con lo divino; pero también con lo inalcanzable e, incluso, puede ser: “El guardián de los secretos del destino” (Chevalier 281). De esta manera se establece la conexión entre un espacio intermedio que es donde se encuentran los niños y el cielo, espacio desde el cual ellos ven caer la comida<sup>40</sup>.

El diálogo entre los niños también sirve como referencia al mundo externo de la obra, ya que en México existe un grupo de mujeres llamadas *Las Patronas*, quienes preparan alimentos para los migrantes, sin que el tren se detenga ellas lanzan estos alimentos para que en su camino, los migrantes tengan algo para comer. A partir de este contexto, la autora se sale del plano ordinario para presentar otra posible realidad desde los ojos de los niños.

En *Golondrinas* esa posible realidad es habitada por la imaginación de Alfonso y Chavita al intentar dar explicación acerca de dónde proviene la comida. Lo primero que dice Alfonso es que es el dios del viento. Desde una tradición bíblica, nos explica Chevalier: “Los vientos son el sopro de Dios” (1070), pero aquí el niño menciona a un dios del viento por lo que se puede interpretar como una conexión entre lo terrenal y lo celestial que devuelve algunas esperanzas en el espíritu de los niños. En palabras de Birkhäuser-Oeri: “Muchos dioses o diosas aparecen en ocasiones bajo formas animales, pues la experiencia de lo divino es algo supra o infra humano. La figura animal de lo divino significa que la experiencia del valor más elevado a veces pasa por la vivencia de algo instintivo” (222). En *Golondrinas* se puede decir que las aves se conectan con lo divino, como diosa madre próxima al cielo; así como lo fue la pluma en ascenso dentro del imaginario de Martina. Por otro lado, la energía que tiene el viento simboliza también un cambio.

---

<sup>40</sup> Como espacio intermedio se puede asociar lo liminal como una zona de experiencia por la que transitan los migrantes indocumentados. En *Shadowed lives: Undocumented immigrants in America Society*, Leo R. Chavez señala que un paso territorial se puede dividir en tres fases: separación, transición e incorporación, en este sentido la fase de transición es justamente por la que se mueven todo el tiempo los personajes de *Golondrinas*, es decir, siempre dentro de un espacio liminal, en donde no es sólo un estado transitorio sino una condición permanente.

Entonces se estaría reforzando la idea de una transformación, ya que primero se menciona el cambio de vías y después la presencia del viento. Otra explicación desde la psique infantil es la que da Lupe:

LUPE: ¿Serán ángeles?

CHAVA: Sabrá quién fue, pero esta torta está bien buena. Espero morir muy viejo para seguir comiendo tortas tan sabrosas.

ALFONSO: No coman todo. (40)

Cuando Lupe menciona a los ángeles, la autora eleva sus diálogos hacia un orden espiritual. Los ángeles como: “Seres intermediarios entre Dios y el mundo” (Chevalier 98). Los ángeles están en la psique de la niña intentando buscar en el mundo algo que la sujete a los eventos inesperados. Así se puede también recurrir a otro de los aspectos que señala Chevalier al decir que: “El ángel en tanto que mensajero es siempre portador de una buena nueva para el alma” (100). Este aspecto no se siente lejos de la explicación que buscan los niños, pues bajo la atmósfera nocturna de varios días migrando con hambre acumulada, la buena nueva es sin duda la comida. La obra no se pierde en un terreno completamente espiritual, sin embargo, la creencia de los ángeles y la conexión con lo divino funciona para explicar hechos que en la lógica de los personajes infantiles pueden ocurrir, agregando, en cada sutil evocación de imágenes simbólicas, diálogos coloquiales, de una realidad inmediata.

Ya en la escena IX los niños bajan del tren, pues para Lupe su trayecto ha terminado. Lupe mira en un papel la dirección a la que debe llegar y con ayuda de los niños la encuentra. Los niños deciden acompañarla, pero al llegar a la puerta de la señora que recibirá a Lupe, la señora bajo el nombre de Doña se presenta malhumorada. Aunque Lupe entra a la casa, los niños esperan afuera, con un diálogo en el que vuelven a recordar la comida que caía del cielo:

ALFONSO: La comida cayó del cielo.

CHAVITA: Las señoras la aventaron.

ALFONSO: Eran hadas.

CHAVITA: ¡No sé, Alfonso! Sólo sé que cada vez traigo más agujeros en la panza. No entres. A ver si alguna águila te trae de comer. (*Entra*). (42)

En el diálogo anterior, encontramos dos expresiones que además de mostrarnos el carácter de los personajes, permiten construir la metáfora como integración de dos planos: lo imaginario y lo real, creando una apertura de sentido en las explicaciones que los mismos niños dan. La voz de Chavita representa el plano ordinario, él ve señoras donde Alfonso ve hadas. Además de ser un referente al mundo infantil, las hadas, pertenecen al mundo mágico y: “Se desvanecen en un instante y no dejan el recuerdo de una ilusión” (Chevalier 550). Nos parece esclarecedor uno de los aspectos que menciona Chevalier: “En la evolución psíquica se sitúan entre los procesos de la adaptación a lo real y la aceptación de uno mismo” (550). De tal manera, que en la obra, aunque sea breve su mención, es significativo, ya que a partir de este evento, la psique de Alfonso va a operar de otra manera, si bien seguirá con historias imaginarias, adoptará un comportamiento más ligado con la aceptación de las cosas de la realidad cotidiana que les ha tocado vivir: la de ser un niño migrante, sin ninguna protección salvo su imaginación.

### **3.4. Símbolos de carácter aéreo: las plumas. Entre la caída y la ascensión**

Las plumas representan una materialidad que también evoca el aire. En *Martina...* tiene mayor trascendencia que en *Golondrinas*, ya que es en la primera donde la autora denota un sentido distinto al evidente. La presencia de la pluma en escena, ocurre cuando Martina se encuentra con Dorotea, previo a esto la niña está siendo perseguida por los policías que son representados como perros en la siguiente acotación:

*Martina corre y los perros no la alcanzan, pero siguen tras ella. Un pájaro cruza volando, se oye un disparo y una pluma cae. Martina la recoge. La jauría se acerca más y más. Aparece una mujer. Jala a Martina. (19)*

Hay dos elementos que me interesan de manera particular: el pájaro que vuela y la pluma que cae. La autora enmarca ese mundo metafórico en el que el pájaro representa a los migrantes, aspecto que adquiere un valor significativo al involucrar una pluma cayendo. De acuerdo con Bachelard la caída es el miedo a encontrar apoyo. Entonces, en el viaje del migrante puede representar la falta de sostén en el trayecto. Ya quedó asentado que los pájaros son los migrantes, entonces la pluma es una parte de ellos. La caída de la pluma, que se muestra sin tocar el suelo, remite a un dinamismo de altura y a un movimiento vertical, aun cuando esta desciende. La imagen de la pluma que cae se vuelve a mencionar más adelante, proporcionando –desde la voz de un personaje– su explicación metafórica, lo cual veremos a continuación.

Seguida a la acotación de la que he hablado, aparece el personaje de Dorotea, quien guarda las plumas que caen de los pájaros:

MARTINA: Y tú, ¿quién eres?

DOROTEA: Me llaman Dorotea.

MARTINA: ¿Y qué haces?

DOROTEA: Junto las plumas que caen.

MARTINA: ¿Por qué?

DOROTEA: Porque son los hombres pájaro que mueren rumbo al norte. Al morir dejan caer sus alas cargadas de sueños... (20)

En el diálogo anterior, encontramos de manera explícita lo que representan en la obra las plumas que caen. El personaje de Dorotea nos dice claramente que son los hombres pájaro que mueren, es decir, aquellos migrantes que no logran cumplir su objetivo de cruzar la frontera y, por lo

tanto, no terminan el viaje. En este sentido no se muestra un pájaro cayendo, sino sólo una parte de él: la pluma. Por ello, la imagen se torna poética al no mostrar literalmente a los pájaros muertos; además de abrir las posibilidades imaginativas de representación escénica. Más adelante la niña cuestiona el destino de las plumas:

MARTINA: ¿Y tú, para qué las recoges?

DOROTEA: Para que no se pierdan en la nada.

MARTINA: ¿Tú juntas sus esperanzas?

DOROTEA: Hago almohadas para que los niños huérfanos duerman en paz.

MARTINA: Quisiera que no mataran a los hombres pájaro. Quisiera que no hubiera niños huérfanos porque sus papás se van a trabajar al otro lado. (20)

La interpretación que Martina le ha dado a las plumas es la de esperanza. Sin embargo, Dorotea le da el sentido de descanso de los niños huérfanos. A nivel social, la problemática de infancias en estado de orfandad por causa de la migración es creciente. De acuerdo con Obregón y Rivera:

Uno de los fenómenos asociados a situaciones de vulnerabilidad familiar está relacionado con los cuidados parentales por condiciones de migración parental, que reproduce la figura de orfandad, en el sentido de que son hijos huérfanos de padres vivos, denominación que reciben todos los niños y niñas que por diversas razones no viven con sus padres y que no están bajo el cuidado de éstos en cualquier circunstancia. (58)

En este sentido, la orfandad no necesariamente remite a la muerte física del padre, sino al abandono parental a causa de la migración. El abandono es un aspecto claro en esta obra y la orfandad se poetiza a través del olvido. En la obra se sugieren imágenes que evocan esa realidad. De esta manera, las plumas de los hombres pájaro que ya no pueden continuar con su trayecto porque han sido privados de su libertad, se convierten en el descanso tan necesario para los niños huérfanos. Me remitiré una vez más a Bachelard: “La caída debe tener todos los sentidos al

mismo tiempo: debe ser a la vez metáfora y realidad” (Bachelard 119). La frase anterior sirve para relacionarla con la escena de la pluma que logra construir una imagen en la que se incluyen los dos sentidos. Para finalizar con el análisis de esta escena, es pertinente mencionar que después del diálogo entre Martina y Dorotea, aparece una pluma que asciende:

*Martina va saliendo cuando una pluma comienza a volar de abajo para arriba.*

MARTINA: Dorotea, ¡mira! Esa pluma no la puedes agarrar. ¡Está volando para arriba!

DOROTEA: ¡Es un hombre pájaro que no está muerto, que va a regresar! (21)

La pluma adquiere movimiento vertical y ascensional, por lo tanto, es metáfora de elevación. Para ser percibida de esta forma, fue necesario primero ver las plumas cayendo y buscar su sentido. Lo contrario a la caída es el ascenso, al respecto Bachelard comenta: “La subida en el sentido real de la producción de imágenes, es el acto positivo de la imaginación dinámica” (120). A través de la escena mencionada, se pueden visualizar los dos caminos de los migrantes: la desesperanza y la esperanza, caer y ascender, respectivamente. La pluma que asciende como un acto positivo que tendrá que revelarse en las siguientes escenas.

La ascensión por medio de una pluma de pájaro, se vuelve a presentar al final de la obra. La obra concluye con una acotación igual de poética que las iniciales, pero con una carga de esperanza hacia el ser que sueña el vuelo de la migración: “*Lentamente se oscurece la escena y sólo se ve una pluma que vuela para arriba*” (30). Esto sugiere el regreso del padre. Tal como lo apuntó Dorotea: las plumas que ascienden son de los hombres pájaro que regresarán<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> En la segunda edición de esta obra, al final la autora introduce otra acotación que menciona el sonido del timbre de una bicicleta, factor que se traduce de manera más física y certera al regreso del padre. No obstante, la función poética del retorno a través de la pluma sigue imperando al ser una imagen conductora del migrante desde el inicio de la obra.

### 3.5. Símbolos de aniquilación aérea: Las jaulas y el encierro

Así como se ha observado algunas imágenes del aire a través del vuelo de los pájaros y la golondrina, en ambas obras también se representa la inmovilidad. Ésta se da por medio de imágenes que nos sugieren el encierro al que han sido sometidos los migrantes, o de manera más clara la pérdida de la libertad. Por ejemplo, en *Martina...* –como lo indiqué al inicio de este análisis– la señora de la tienda menciona que el padre de Martina ha sido atrapado por una bruja, lo que se refuerza en la escena seis con la siguiente imagen: “*Un pájaro que está volando es atrapado por unas largas manos y enjaulado*” (12). Se trata de una acotación que integra en su totalidad la escena. No hay más personajes ni diálogos. Sólo la imagen del pájaro siendo atrapado. Ya en la escena dos se había mostrado el vuelo de un pájaro, lo que hace pensar que se trata del mismo, sólo que ahora es aprisionado y, por lo tanto, quizá se trata de la imagen del padre de Martina. Al ser prisioneros, se aniquilan las cualidades del pájaro; es decir: el vuelo, ya que su vuelo sólo puede ser posible quedando en libertad.

La imagen del migrante aprisionado también se observa en *Golondrinas*, sólo que ahí es Lupe quien se convierte en prisionera de la Doña, cuando se hace referencia de que se ha convertido en muñeca detrás de una vitrina. De igual manera que los hombres pájaros en *Martina...* pasamos en imágenes aéreas a la suspensión del vuelo. En un sentido simbólico, como ya lo ha marcado Birkhäuser-Oeri, se pierde la dignidad humana: “El animal no puede hablar, por lo que los que han sido encantados no tienen relaciones. El hechicero los aísla. [...] Cae bajo los efectos de un complejo que le incapacita para seguir viviendo su auténtica naturaleza, que le quita su dignidad humana” (133). En el caso de los personajes que aquí analizo, además de perder el habla, pierden sus recuerdos y su movilidad.

Cualquiera de las formas que eligen las autoras, ya sea el encierro en jaulas o detrás de una vitrina, remiten al símbolo del recipiente<sup>42</sup>. En este sentido, lo podemos relacionar con lo que propone Neumann cuando describe algunos símbolos que remiten al recipiente materno, tales como la gruta o la casa. Éstas, entre otras imágenes, forman el sentido de protección y también encierro. De acuerdo con esto, pienso en la jaula como un contenedor o recipiente que encierra a los hombres, en donde la puerta, dice Neumann: “Representa siempre la entrada en el seno del recipiente materno” (59). Por lo tanto, a nivel simbólico se empieza a conformar la fuerte presencia del arquetipo materno en la trayectoria de los personajes migrantes. Para no desviarme aún al plano arquetípico, sólo quiero remarcar que tanto las jaulas como el aparador donde aparece Lupe son imágenes que encierran y, por lo tanto, aniquilan las cualidades fundamentales del ser en libertad.

Como he remarcado, un papel fundamental dentro de ambas obras es la pérdida de la libertad de los migrantes. En *Martina...* su decisión de emprender el viaje está vinculado con la liberación de su padre, pero conforme avanza en su recorrido, se pone como meta la liberación de los hombres pájaro; ya no es un problema individual, sino se traslada a un evento de toda una colectividad.<sup>43</sup>

Para lograr la liberación, Martina tiene que encontrar la llave que abra la jaula de los hombres pájaro. Para ello, escénicamente se recrea un set de televisión, con un animador que la pone a prueba en un concurso, en el que el premio es la llave de las jaulas donde están los hombres pájaro encerrados. Al contestar las siguientes preguntas podrá ser ganadora de la llave:

1.- ¿Cuál era la canción de cuna que le cantaba su padre cuando no quería dormir? y 2.- ¿Cómo

---

<sup>42</sup> Al referirme al recipiente, me remito al desarrollo que hace Neumann sobre el Gran Femenino. Desde el punto de vista de Neumann, una de las características del Gran Femenino es la generación de vida en la que su cuerpo se convierte en recipiente y cautiverio.

<sup>43</sup> Para Raúl Bueno (2004) el sujeto migrante es un sujeto heterogéneo que acumula experiencias colectivas.

se llamaban sus abuelos y sus abuelas? Estas preguntas, que resuelve sin mayor problema (e incluso el lector/espectador puede contestar porque en una de las primeras escenas la madre le canta la canción y le menciona los nombres de sus abuelos para hacer énfasis de que ellos también esperaron a causa de la migración) sugieren la importancia del recuerdo para mantener vivo a los seres queridos.

Martina continúa su trayecto y por fin llega a la casa de la bruja con la llave que liberará a los hombres. La llave en el plano utilitario tiene una doble función: la de abrir y la de cerrar. Sabemos en este caso que la función será abrir las jaulas de los hombres que la bruja ha aprisionado. El encuentro con la bruja es una escena breve, pero llena de imágenes potentes para el imaginario infantil. La escena comienza con una acotación:

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

MARTINA: ¡Cállense! No hagan ruido. Son libres, recuerden y vuelen, vuelen, regresen, que los estamos esperando. (27).

Después de que el canto de los pájaros continúa sin cesar, la bruja aparece. La niña no tiene miedo y la enfrenta con el siguiente diálogo:

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

El ciclo natural de las especies migrantes que en un inicio le explicó su mamá, es mencionado por la niña como reclamo hacia la bruja que los mantuvo prisioneros y que, quizá, dentro de esas jaulas estaba su padre, tal como ella lo creyó también desde el inicio.

Por su parte, en *Golondrinas* los niños no inician el viaje para liberar a nadie, sino para reunirse con sus familias, pero en su trayectoria son ellos mismos quienes quedan prisioneros. El recorrido que hacen les permite transitar entre la privación de su propia libertad y el crecimiento espiritual. Quizá la figura más evidente es el encierro de Lupe y la detención de Chavita. A través de estos eventos Alfonso se libera momentáneamente de sus propias fantasías. Hasta cierto punto, el niño se queda con un grado de esperanza cuando construye un posible final feliz, al menos, en su propia imaginación:

ALFONSO: [...] Aún creo que llegará un día en el que Chavita, Lupe y yo nos reunamos a comer helado. (*Entra Lupe y se reúne con Chavita. Trae tres helados*).

CHAVITA: Veremos títeres y películas.

LUPE: Nos contarás historias.

ALFONSO: Todas las que quieran.

*Mundo onírico. Los tres niños se sientan a comer helado mientras la tarde cae.*

(47)

La acotación que marca el mundo onírico permite que la obra termine con la idea de los niños puestos en libertad. El diálogo anterior puede leerse como producto de la imaginación de Alfonso, pero la fantasía como recurso escénico también transmite una idea de libertad hacia el lector/espectador para elegir el final.

#### **CAPÍTULO IV. REPRESENTACIONES ARQUETÍPICAS Y RESIGNIFICACIÓN DE MITOS**

En el capítulo anterior desarrollé el análisis simbólico de los elementos correspondientes a imágenes del vuelo. En este capítulo ampliaré tal análisis a través de las representaciones arquetípicas en los personajes de las dos obras. Me centraré especialmente en el arquetipo de la madre, el arquetipo del padre y el arquetipo del héroe, por ser las figuras de mayor presencia en dichas obras. Este análisis me llevará a la observación de ciertos mitos que a lo largo de la literatura han sido representados y que en el contexto migrante cobran una significación importante a través de figuras como Penélope, Circe o Ulises, quienes permanecen en el imaginario social y cultural.

El análisis se llevará a cabo a partir de las representaciones arquetípicas estudiadas por Carl G. Jung en *El hombre y los símbolos* y *Arquetipos e inconsciente colectivo*, se complementará con los estudios realizados por Margarita Dalton en *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*, Carlos García Gual en *Audacias femeninas*, Gilbert Durand con *Mitos y sociedades: Introducción a la mitología*, Erich Neumann con *La gran Madre* y Blanca Solares con *Madre Terrible*. Estos dos últimos permitirán replantear el concepto de arquetipo (especialmente el de la madre) desde una visión más local: la de la cultura mesoamericana. Se establecerá una relación con el cuento de hadas apoyándome de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim y *La llave de oro* de Sibylle Birkhäuser-Oeri, para resaltar el sentido de la transformación espiritual y simbólica por el que los niños atraviesan en el viaje dentro de las circunstancias que se les presentan; asimismo se complementará este acercamiento con *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, quien a través de su estudio del héroe aportará una

estructura del viaje de los personajes migrantes y para precisar el viaje heroico femenino se tomará en cuenta las investigaciones de Maurenn Murdock.

El capítulo está dividido en apartados que intentan concentrar tópicos muy específicos. En la primera parte se realiza el análisis del arquetipo de la madre con un subapartado que abarca algunas variantes. En éste se integran los mitos sobre la figura de Penélope y Circe. Después se analiza el arquetipo del padre que me lleva a presentar la figura del héroe, centrándome solamente en el padre de Martina y analizando su relación con el mito de Ulises. Finalmente se hace el análisis del arquetipo del héroe encarnado en Martina y Alfonso; no obstante, los analizo de manera separada por las particularidades con las que las autoras los han construido, remitiéndome a figuras mitológicas como Atenea y nuevamente Ulises, además de la figura de Alonso Quijano, es decir Don Quijote, retomado en *Golondrinas*. Al final del capítulo se anexa una tabla que establece la relación de los personajes con las representaciones arquetípicas que se fueron mostrando en el desarrollo del análisis.

En este punto, me parece importante recordar que en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Jung plantea algunos arquetipos que se manifiestan por medio de figuras o representaciones bien definidas; asimismo, explica que un arquetipo es una estructura que organiza la psique de forma inconsciente, mientras que las representaciones arquetípicas son las imágenes colectivas por las cuales se manifiesta ese estado inconsciente (Jung *Arquetipos* 158, 173, 178; Neumann 22-28). Jung parte principalmente de dos arquetipos: el *anima* y el *animus*, que representan la forma femenina y la masculina respectivamente tanto del hombre como de la mujer, entendiendo que el ser humano está constituido por ambos. Respecto al *anima* Jung menciona que es un aspecto femenino del inconsciente que se ha representado de diferentes maneras desde la cultura clásica en los mitos griegos hasta la época moderna. Jung indica que: “En el hombre antiguo el *anima* se

le aparece como diosa o como bruja; el hombre medieval, en cambio, ha transformado a la diosa en Reina del cielo y Madre Iglesia” (*Arquetipos* 35). Por su parte, Erich Neumann ahonda en tal estudio a lo largo de su obra *La Gran Madre*, remitiéndose a Jung, dice:

Los arquetipos de lo inconsciente colectivo se manifiestan en “motivos mitológicos” que hacen acto de presencia de forma idéntica o análoga en todos los pueblos y épocas y pueden también emerger espontáneamente –sin que la consciencia tenga en absoluto conocimiento de ello- de lo inconsciente del hombre moderno. (28)

Neumann además de analizar las representaciones de la cultura occidental, señala ejemplos muy precisos de la cultura oriental y mesoamericana. Este último aspecto reafirma que el arquetipo se debe entender como una estructura que se aloja en el inconsciente colectivo y que se manifiesta a través de las diferentes épocas en formas diversas, las cuales se pueden interpretar de acuerdo con la cultura. Con este breve recordatorio teórico doy paso al análisis que me propongo.

#### **4.1. El arquetipo de la madre: La persistencia de Penélope en la mujer**

Partiendo del arquetipo del *anima* es posible situar algunas figuras femeninas, entre ellas el arquetipo de la madre. La madre como arquetipo puede presentarse de diferentes maneras. En su forma positiva: la abuela, el hada y, en su forma negativa: la bruja, la madrastra, la suegra, etc. Respecto a las características que conforman tal arquetipo, Jung menciona:

Las características de este son: lo “materno”, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión. (75)

A partir de estas características, Sibylle Birkhäuser-Oeri (2010) estudia diferentes cuentos de hadas para ejemplificar la presencia de la madre en cada uno de los aspectos que enunció Jung. También, la obra de Neumann (2009) permite visualizar tanto el lado benévolo como el oscuro de tal arquetipo y finalmente Blanca Solares (2007), en su estudio de las Diosas en el México Antiguo, muestra los aspectos oscuros del arquetipo materno. La madre como arquetipo actúa con características diversas, pero que se concentran en tres aspectos principales: la bondad, el sostén de lo emocional y un lado oscuro o destructor.

Tanto en *Martina y los hombres pájaro* como en *Golondrinas* la figura de la madre ocupa un papel importante en la configuración de las representaciones arquetípicas. Aun cuando la madre no sea un personaje principal en *Martina...* e incluso cuando en *Golondrinas* solamente sea evocada, la figura de la madre en ambas obras se constituye como una imagen primordial y se construye a través de comportamientos heredados que son, en este caso, replanteados en un contexto migrante.

La primera imagen que se tiene de la madre de Martina es cuando, en la escena III, la niña se cuestiona el ir en busca de su papá. En una breve conversación con su madre, la autora construye al personaje desde una figura de la mujer que espera.

MARTINA: Mamá, si no regresa... lo vamos a ir a buscar. ¿Verdad?

MAMÁ: No, Martina, aquí lo vamos a esperar... como tu abuela Angélica esperó a tu abuelo Germán, como tu abuela Martha esperó a tu abuelo Jorge. Como a todas las mujeres, a nosotras nos toca esperar. (8)

El arquetipo de la madre en este caso está condicionado a la transmisión del “deber ser” de la mujer en la sociedad de algunos pueblos mexicanos o al menos dentro de su círculo familiar. Se identifica como arquetipo por ser parte de un contenido del inconsciente colectivo; es decir, por

estar en una estructura que se puede presentar de manera universal a través de épocas y culturas, pero que se aterriza de forma individual en la cultura de la que surge esta mujer. Al respecto, Neumann aporta lo siguiente: “La realidad concreta de este mundo arquetípico puede aprehenderse en las manifestaciones que ella adopta en la vida humana como imagen cultural, y que adopta también en el rito, la religión o la tradición” (93). En este sentido, el inconsciente colectivo se manifiesta a través de una figura mitológica que configura el ser de la mujer en contexto migrante y la acerca al mito de Penélope.

De acuerdo con Durand, el arquetipo está enraizado en los procesos psíquicos del hombre y pertenece en la memoria de las sociedades. Por lo tanto, un mito no puede desaparecer, porque perdura en lo más interno del ser humano. En palabras de Neumann, el arquetipo de la madre, lo que él denomina La Gran Madre: “Se encuentra en las figuras y creaciones con que la humanidad ha representado a la gran divinidad femenina en sus mitos y esculturas” (19). El mito puede adquirir otras formas y –como se observa en las obras– recibir otros significados de acuerdo con el proceso sociocultural. Por lo tanto, el arquetipo de la madre se articula como una expresión simbólica.

Siguiendo con este planteamiento, la madre de Martina encarna la representación arquetípica de Penélope, tratando de transmitirlo a su hija: “Las mujeres esperamos, no buscamos” (8). En la *Odisea*, Penélope tiene intervención sólo al inicio y al final de la epopeya. Lo mismo ocurre con la madre en *Martina...* quien aparece en las primeras escenas y en la última, siendo dibujada por la autora como la mujer que espera<sup>44</sup>. Así, en la escena siete, repite el diálogo donde dice que tienen que esperar y concluye que: “No podemos ir a buscarlo” (13). Las palabras de la madre coinciden con el papel asignado a la mujer desde Grecia antigua.

---

<sup>44</sup> A pesar de que tal situación ha cambiado en las migraciones actuales, en estas obras, las madres se caracterizan todavía por permanecer en el hogar.

Parafraseando a Margarita Dalton, en la antigüedad la obediencia y la sumisión eran ejes dominantes en la vida de las mujeres, quienes aceptaban la voluntad del hombre más que seguir sus propios deseos y actuaban dentro de las normas de comportamiento aceptadas (68-71). En su libro *Audacias femeninas*, Carlos García Gual menciona que: “En el mundo griego clásico está muy bien determinado el papel asignado a la mujer en la sociedad. En la reclusión del hogar debe servir a la familia: obedecer al padre y luego al marido, tener hijos y criarlos, y no alborotar” (11). Lo cual se observa en *Martina...*, remitiendo también al pensamiento desarrollado por Durand, asimismo como a lo señalado por Dalton en *Mujeres, diosas y musas*.

Dalton estudia el rol que ocupaba la mujer en la cultura griega, a partir de la *Odisea* y la *Iliada*, en estas, dice que uno de sus oficios era el tejido. El hilar y el tejer no estaban solamente representados a través de la figura de Penélope sino de distintas mujeres mortales y diosas (Dalton 95). Estas actividades eran una cualidad específica de la mujer. Como arquetipo de lo femenino, se instala en el rol que ejercen las madres tanto en *Martina...* como en *Golondrinas*, no sólo por el tejido sino por su reclusión en el hogar y la espera, por ello aquí se asocia con Penélope más que con otras mujeres que aunque también tejen no están esperando el retorno de sus esposos.

En ambas obras, la representación arquetípica de Penélope se traslada a la representación de la mujer mexicana en contexto migrante. No obstante, en *Martina...* la niña transgrede ese mandato y se convierte en una mujer migrante activa, ya no es sólo el hombre quien sale de casa, es una figura femenina que convierte su viaje en una completa aventura. Birkhäuser-Oeri menciona que: “El rebelarse contra la madre significa en un ser en femenino en general que se rebela contra su propio destino femenino y todo lo que se relaciona con él” (235). Esta

transgresión se podrá visualizar más adelante cuando se analice la figura de Martina como un arquetipo de lo heroico.

En *Golondrinas* la figura de la madre se construye a partir de evocaciones o relatos en voz de los niños. Estas evocaciones forman parte de los recuerdos o de un tiempo pasado. En el caso de Alfonso desde el principio se refiere a su mamá como la que le ha transmitido una serie de historias y cuentos con los que puede ser más fuerte y continuar con su travesía. La madre es entonces la portadora del conocimiento y de los cuidados que transmite al niño. En el caso de Lupe, solo nos dice que su mamá ya hizo un trato con la señora que la espera y que le dará trabajo. De esta manera, la figura de la madre se transfiere al personaje de la Doña, convirtiéndose a su vez en el aspecto oscuro del arquetipo, aquella que corresponde a la imagen de la bruja, aspecto que más adelante explicaré. Finalmente, Chavita en la escena tres menciona a su mamá: “Mi mamacita también me hizo uno bien bonito. Mira” (11). Se refiere a un chaleco tejido que lleva puesto. Por un lado, cumple con la imagen de la madre como protectora, ya que el chaleco se puede asociar a la protección, resguardo y defensa. Esta característica también la se puede encontrar en estudios sobre el arquetipo de la madre, como menciona Neumann:

Protección y conservación, funciones que incumbían a las mujeres y que a gran escala condujeron a la construcción de <<viviendas>>, eran preparadas por el trenzado, el hilado y la confección de ligaduras y nudos, gracias a los cuales fabricaron esteras y abrigos, los primeros instrumentos utilizados por las culturas primitivas a fines de protección (280).

La protección de la que se habla a través del tejido remite al carácter femenino elemental dentro del arquetipo que estoy analizando. El que Chavita mencione a su madre a través de un objeto tejido remite también a la figura de Penélope. El tejido, en un nivel simbólico, representa el destino. En la *Odisea*, Penélope teje el sudario del padre de Ulises. El sudario de Laertes en sí

poco tiene de importancia para la obra que aquí analizo; no obstante, el simbolismo del tejido remite al carácter transformador del arquetipo de la Gran Madre.

Si bien en la obra no se muestra el acto de coser, hilar o tejer, el objeto que porta Chavita, dado que se lo elabora su madre, introduce al arquetipo de: “La Gran Madre que teje la malla de la vida y devana los hilos del destino” (Neumann 225). De esta manera, se interpreta que el tejido representa vida y destino. Para Neumann, el arquetipo del Gran Femenino se proyecta como la señora del tiempo y, por lo tanto, del destino: “Es también la hilandera del destino del mundo, tanto de las oscuridades como de las luces” (227). Este arquetipo se localiza en figuras femeninas de diferentes culturas, como ejemplo se encuentran las Moiras en Grecia y las Nornas en la cultura nórdica y Tlazoltéotl en México<sup>45</sup>.

Por su parte Birkhäuser-Oeri lo relaciona con la fantasía: “Hilar significa en realidad una actividad espiritual de lo inconsciente. Como fabricación de finos hilos significa fantasear. Hilando se consigue [...] una unidad” (182). En este sentido, al menos en las madres de los personajes de *Golondrinas*, no se observa tal relación, pues la fantasía está asociada con el personaje de Alfonso, sí a través de su madre pero no por el acto de hilar.

Tal vez en las evocaciones de Alfonso se concentra de manera más evidente la representación del arquetipo de la madre en su aspecto positivo. Para Jung, algunos de los aspectos del complejo materno son la imagen exaltada y celebrada: “La madre es el mundo primero del niño y del adulto” (87). Este mundo permite forjar en Alfonso la capacidad imaginativa y de salvación a lo largo de sus aventuras; asimismo, como se verá en el apartado del héroe, permite instalarlo en un nivel de crecimiento e integración. La madre como arquetipo en el

---

<sup>45</sup> Para una información más extensa sobre el simbolismo del tejido véase Chevalier 982-983; sobre el tejido como atributo de la mujer se puede revisar Dalton 95-99; para referencias de su proyección en diferentes culturas remitirse a Neumann 224-237; para el caso mexicano se puede consultar Solares 325-330.

caso de Alfonso es el sustento y la altura espiritual del niño que lo instala en las historias fantásticas y de aventuras en las que él mismo se va a construir como héroe.

La figura de Penélope en estas dos obras dramáticas se transfigura a través de sus personajes infantiles. Estos –por su propia naturaleza activa– no van a esperar; pero también, por la realidad que les toca vivir, no pueden esperar. En este sentido, estoy hablando de una circunstancia específica por la cual atraviesan. En *Martina...* se visualiza como transgresión y liberación; pero en *Golondrinas*, la figura de Penélope continúa establecida como la mujer que espera, ya que además de que ninguna de las madres de esos niños realiza el viaje, Lupe que ha salido de casa para llegar a Estados Unidos, termina en la misma posición de espera.

Ligado a la cultura tradicional, las mujeres pertenecen al ámbito de la casa, en donde tienen su dominio (Neumann 281). Solares indica: “Aunque las diosas siguen reclamando como actividades propias el parto, la sexualidad, los mantenimientos, el hilado, el tejido y el cuidado de los niños, con la expansión tenochca sus atributos y funciones se subordinan a funciones militares y bélicas” (355). Esta referencia permite vincular el mundo femenino también fuera de casa y es hacia esta visión que se perfilan las niñas migrantes.

En ambas obras el mito de Penélope se quiebra; es decir, ya no perpetuarán esta imagen como parte de su deber ser, ligado con el devenir cultural del papel de las representaciones de la mujer en la época actual. Sin embargo, en las madres de los personajes sigue representándose como la mujer que espera<sup>46</sup>. Por su parte, indirectamente se presenta al esposo como el primero que migra y –como en el mito de Telémaco– son los hijos quienes van en busca del padre; sólo

---

<sup>46</sup> Me gustaría señalar que en 2013 el fotógrafo español Héctor Mediavilla, realizó un proyecto fotográfico sobre mujeres mexicanas que se quedan en casa tras la migración de sus esposos, el cual tituló “Las Penélopes mexicanas”, por ello, me parece pertinente remarcar que el mito de Penélope no ha desaparecido del todo, sino que surge ahora bajo otras condiciones. El proyecto se puede consultar en: <http://www.hectormediavilla.com/penlopes>

que el planteamiento del conflicto de estas obras está en la migración infantil no acompañada por adultos.

#### **4.1.1. Otras formas del arquetipo de la madre: De ayudante a oponente**

El título de este apartado toma prestados dos conceptos desarrollados en la teoría de los formalistas rusos. Sin embargo, para no desviarme del análisis arquetípico y mitológico lo recupero directamente de *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, quien con su propuesta del viaje del héroe permite incluir esos dos aspectos dentro del camino de los personajes; no obstante, antes de comenzar con el análisis del héroe, quiero mostrar otras formas en las que se manifiesta el arquetipo de la madre a lo largo de las dos obras. Estas otras manifestaciones comprenden la dualidad de la que se ha hablado.

En *Martina...* el personaje de Dorotea puede identificarse como arquetipo de la madre en su aspecto benévolo. A pesar de que la autora no entra en detalles sobre cómo es el personaje ni la caracteriza con plumas o alas sobre su cuerpo, las acciones que realiza remiten a un imaginario del hada. En este sentido, cabe señalar que, en el nivel simbólico, el hada: “Es una mensajera del otro mundo” (Chevalier 550). Por ello, aparece justo en un momento crítico del camino de la niña. De acuerdo con Chevalier casi siempre aparecen: “Sobre montañas junto a las simas y los torrentes, sobre las innumerables «mesas de hadas» o en la espesura de los bosques, al borde de una gruta, de un abismo, de una «chimenea de las hadas», o también cerca de un río mugiente o al borde de un manantial o de una fuente” (551). En este caso podría tratarse del abismo interno en el que la niña está desprotegida después de haber sido engañada por los “polleros” y casi atrapada por la policía migratoria, simbolizada por los perros que la persiguen. Dorotea aparece en la escena diez y su presencia se manifiesta en una circunstancia muy específica:

*Martina y los polleros caen del otro lado de la línea, los perros los corretean y todos se dispersan. Martina corre y los perros no la alcanzan, pero siguen tras ella. Un pájaro cruza volando, se oye un disparo y una pluma cae. Martina la recoge. La jauría se acerca más y más. Aparece una mujer. Jala a Martina. (19)*

Recordar este fragmento de la obra, además de observar esa situación límite por la que está pasando Martina cuando aparece Dorotea, permite visualizar la función de protección de la madre benévola y su paralelismo con las diosas protectoras del campo que señala Chevalier. Asimismo, Solares recuerda que el hada es la imagen de la “Madre buena que acoge y nutre” (40). Una acepción más que se torna importante es la que señala Chevalier cuando dice que el hada: “Representa los poderes del hombre de construir imaginariamente los proyectos que no ha podido realizar” (550). En este sentido se liga con el acto de construir almohadas, ya que recordemos que ese es el oficio de Dorotea, construir almohadas con las plumas de los hombres pájaro que murieron en el camino.

En el capítulo anterior expliqué el simbolismo del pájaro, del vuelo y de las plumas vinculados con este personaje. Ahora me centraré en remarcar que esas almohadas son hechas por Dorotea para los niños que –a causa de la problemática migratoria– quedan huérfanos. Dorotea simbólicamente representa a un hada, ya que se puede afirmar que hace: “Conducir al cielo las almas de los niños nacidos muertos” (550). En este caso, no se trata de los niños muertos sino de sus padres. La orfandad en la obra se explica como aquellos niños que se quedan solos tras el no retorno de sus padres migrantes.

Además de proteger a la niña, Dorotea cumple el papel de ayudante. Ella posee el conocimiento para liberar a los hombres pájaro de las jaulas donde están encerrados. Así se observa en la escena diez, cuando le dice a Martina: “Debes encontrar la jaula donde está encerrado. Al abrir la puerta todos sus recuerdos regresarán y sólo entonces él decidirá si quiere

volver o no” (21). Aquí Dorotea cumple el papel de guía, con características maternas como la protección y la sabiduría. El arquetipo de la madre es entonces representado también a través de la figura de Dorotea, sin ser propiamente la madre biológica de la protagonista<sup>47</sup>. Para este aspecto retomo las palabras de Birkhäuser-Oeri, quien señala que: “A menudo estos seres poseen también cualidades especiales, como la de hacer magia o convertirse en animales [...] Las hadas predicen el futuro y las ancianas bondadosas regalan al protagonista objetos maravillosos que le sirven de ayuda” (19). De aquí que se enuncie desde el título de este apartado la función de ayudante que van a tener ciertas manifestaciones del arquetipo materno desde el aspecto benévolo.

Por otro lado, en esta obra también se hace presente el lado destructivo del arquetipo de la madre. Éste es representado a través del personaje de la Bruja. Dicha figura se presenta casi desde el inicio, cuando la Tendera siembra la intriga al decir: “Una bruja malvada lo atrapó y lo hechizó para que no se acuerde” (12). En ese primer momento, la bruja comienza a existir dentro de la imaginación de la niña. Entonces, la autora introduce una acotación en donde un pájaro: “*Es atrapado por unas largas manos y enjaulado*” (12). A través de dicha imagen se puede considerar que son las manos del personaje de la bruja, pero hasta ese momento aún no cobra una presencia completa dentro de la obra; sin embargo, para Martina la bruja ha invadido su pensamiento y es por lo que decide, sin más titubeos, ir a salvar al padre.

Respecto al aspecto negativo del arquetipo, Jung dice que en el proceso de perturbación del niño la madre tiene un papel activo, causante de miedo, por lo tanto aparece en los sueños como bruja o como algún animal. Jung, menciona al dragón pero posteriormente aclara que puede tratarse de: “Todo animal que devora o envuelve a sus víctimas” (*Arquetipos* 76). Como ya

---

<sup>47</sup> En la puesta en escena que realizó la compañía Raíz y memoria, bajo la dirección de Rodolfo Soto, presentada en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, el 29 de octubre de 2021, se hace una adaptación del nombre de Dorotea, este personaje es visto y se nombra en escena como la abuela Angélica de Martina.

se desarrolló en el capítulo anterior, la experiencia del viaje de Martina es consecuencia de la mordedura de una víbora. De manera que se puede considerar la travesía como un sueño o alucinación, en la que la niña tiene encuentros con seres de diversa naturaleza. En esta travesía se encuentra con el personaje del “Bato Loco” quien es el encargado de confirmar la existencia de la bruja, cuando éste está huyendo de regreso a México. En la escena XI el Bato Loco le confirma a Martina que la existencia de la bruja es cierta:

BATO LOCO: O tal vez se lo lleven a la Bruja...

MARTINA: ¿Hablas de la bruja?

BATO LOCO: Sí, de la Bruja. (22)

Lo que hasta ese momento sólo eran sospechas es afirmado por el Bato Loco. Además de confirmar su existencia, afianza la idea de que la bruja hechiza a los hombres y los enjaula. El Bato Loco es un migrante que huye de la frontera para regresar a su país de origen, y huye justamente del poder de la bruja, quien ya ha enjaulado a su hermana y a su cuñado.

La bruja en un nivel arquetípico, a partir del contexto migrante, puede representar la parte femenina de Estados Unidos. En su nivel simbólico, ese país visto como nación puede interpretarse como una nación que devora al indocumentado<sup>48</sup>. Siguiendo esta idea, desde la perspectiva de los cuentos de hadas: “A menudo la madre oscura tiene prisioneras a sus víctimas; la visión parcial que genera se describe como una cárcel para el ser humano” (Birkhäuser-Oeri 108). Basta recordar la historia de *Hansel y Gretel* para entender lo anterior; no obstante, en la interpretación que propongo, dada la condición migrante de los personajes y específicamente de

---

<sup>48</sup> En la carta inconclusa que José Martí le escribe a Manuel Mercado, el poeta cubano anticipa la idea de que Estados Unidos funciona como una entidad devoradora: “Viví en el monstruo y le conozco las entrañas” (163). En 2008, el periodista mexicano César Fernando Zapata publica *Desde las entrañas del monstruo*, un libro donde recopila sus anécdotas (publicadas anteriormente en periódicos) como inmigrante mexicano en Estados Unidos. El título alude directamente a lo que Martí hizo referencia en 1895.

la escena del encuentro con el Bato Loco, la madre oscura no es una madre física. El Bato Loco huye de la cárcel que representa Estados Unidos para el indocumentado. En el sentido literal, muchos hombres han sido apartados en los centros de detención de inmigrantes. Quizá en este mismo sentido las jaulas son justamente los espacios de separación de las familias que la política migratoria ha implementado y, que de acuerdo a las imágenes que han circulado en distintos medios, son parecidos a jaulas donde tienen prisioneros a los migrantes. Ahora, en el nivel simbólico Birkhäuser-Oeri señala que el poder destructivo de una madre tiene también relación en la época actual con el materialismo por el que el hombre se ha entregado. De esta manera, la simbolización de Estados Unidos como la madre aniquiladora se puede interpretar además por su interés en lo material y por el poder mundial al que constantemente está aspirando.

Asimismo, de acuerdo con Neumann, la madre devoradora casi siempre es acompañada por perros en las representaciones de diversas culturas. Por su parte, Birkhäuser-Oeri dice: “También las brujas tienen a menudo perros que las acompañan [...] señala su aspecto instintivo de su lado femenino inconsciente, al que se ve expuesto a través de su madre oscura” (131). En el caso de las obras que aquí analizo, los perros cumplen una doble función: en el mundo real representan a la migra en la frontera, pero en el aspecto mitológico espiritual simbolizan una especie de guía hacia el otro mundo, esta guía establece su relación hacia el inframundo (la entrada a Estados Unidos). En *Diccionario de los símbolos*, Chevalier desarrolla el sentido antagónico del perro, destaca la función de: “Guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida” (816), y aunque este aspecto se presenta en distintas culturas, aquí cabe señalar su asociación con el Xoloitzcuintle quien en la cultura mexicana guiaba a los muertos hacia el inframundo. Desde esta perspectiva, los migrantes en la frontera

entran a un espacio oscuro, el de los muertos<sup>49</sup>; así, la madre terrible se despliega como la devoradora de las almas. Hay que recordar que en la escena previa al encuentro con el Bato Loco, Dorotea salva a Martina de la persecución de los perros. Y de acuerdo a lo que dice el Bato Loco, su hermana y muy probablemente su cuñado han sido devorados:

BATO LOCO: ¡¡Silencio!! No, ya pararon. Ahora se lo están comiendo.

[...]

Bueno, bueno, íbamos caminando mi cuñado y yo. Estábamos buscando a mi hermana... Nos dijeron que una bruja la atrapó en una jaula. (22)

Para ampliar esta imagen de Estados Unidos como madre devoradora, también es preciso mencionar que el arquetipo de la madre en su carácter oscuro puede representarse como una: “Boca terrible y mortífera o el seno voraz que es preciso atravesar” (Neumann 181). Simbólicamente, en las escenas donde escapan de los perros o en las cuales se menciona a la Bruja, los personajes están escapando del poder aniquilador de la frontera norte de México. En esta relación fronteriza México-Estados Unidos, se puede visualizar otro aspecto del arquetipo de la madre: el recipiente.

Remitiéndome a Neumann, el arquetipo de lo femenino tiene relación con la generación de vida, convirtiendo a su cuerpo en recipiente y cautiverio. En este sentido, dice que: “El nacimiento ya no es únicamente como una liberación para la vida, sino también como expulsión del paraíso uterino” (79). Esto se puede tomar como simbolización del proceso por el cual pasa el migrante. Hay una expulsión de su país de origen, para después experimentar una travesía

---

<sup>49</sup> En la narrativa de migración se encuentra *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, en donde el viaje de la protagonista se puede observar como un descenso al inframundo que a través de nueve etapas que marca el autor en su texto, se asemejan a las etapas míticas del viaje al Mictlán. Estas etapas enunciadas en la estructura de la novela, permiten una lectura simbólica semejante a la propuesta que estoy sosteniendo sobre el paso de la frontera como un lugar oscuro.

semejante al nacimiento. Esto se observará aún más cuando desarrolle la transformación espiritual por la que pasa el héroe. Mientras tanto, se puede visualizar ese nacimiento como la expulsión del país de origen, “como la pérdida de la patria original” (80). A su vez, Estados Unidos como arquetipo de la madre terrible expulsa y despoja también al migrante indocumentado: “Expulsar y despojar son, asimismo, una función de esta fuerza desintegradora del ánimo femenina negativa, cuyos símbolos son el desamparo y la desnudez, la indefensión ante las penalidades y el verse arrojado al vacío” (85). Para Neumann, alumbrar y poner en libertad constituyen parte del lado positivo del arquetipo materno. En *Martina...* esta función sólo se logra a través de la apertura de las jaulas; es decir, después de que la madre terrible ha tenido en cautiverio a los hombres. En este sentido, el arquetipo de la madre en su aspecto oscuro se expresa en la construcción de Estados Unidos como recipiente del migrante, recipiente y cautiverio, jaula que aprisiona a los hombres. La función de capturar al igual que el cautiverio señala a la bruja madre negativa. Estados Unidos aniquila lo nacido de la patria originaria.

Ahora regresaré al análisis de la Bruja como el personaje que induce al olvido. Hasta la escena catorce Martina llega a casa de la bruja, lo que podría representar que Martina ya ha cruzado la frontera. Aun con el silencio y el cuidado que la niña tiene al liberar a los hombres, la bruja aparece y es asociada al veneno. En una confrontación con la niña, la bruja le dice: “Tomarás mi veneno y todos tus recuerdos morirán. Olvidarás a los que te esperan. A los que prometiste regresar” (28). Por un lado, desde la perspectiva de Birkhäuser-Oeri, los hechizos que inducen al sueño, tales como el veneno, simbolizan para el héroe: “Permanecer atrapado en el ámbito materno” (108). Así se puede interpretar que la resistencia de Martina por probar el veneno es la resistencia que ha tenido la niña desde el inicio de la obra en la que se niega a repetir la historia de las mujeres de su familia.

Por otro lado, el olvido al que los hombres pájaro han sido sometidos remite a otra de las representaciones mitológicas de la mujer: la hechicera Circe. Nuevamente se relaciona con una figura de la cultura griega, especialmente recreada en la epopeya de Homero. En el Canto X, Circe convierte a los acompañantes de Ulises en cerdos, después de que toman de su brebaje: “Tus amigos en casa de Circe /como cerdos están encerrados en fuertes zahúrdas” (282-283). Circe es presentada como “la rica en venenos” y se subyuga ante Ulises al ver que a él no le ha hecho efecto su pócima. Más allá de los detalles en que esta hechicera se desenvuelve en la *Odisea*, me interesa presentar la analogía que se establece con las obras de este análisis. Al igual que la figura arquetípica de Penélope, Circe se presenta ahora en un contexto migrante y con las cualidades atribuidas en la cultura griega se traslada a las características propias de la migración actual.

En la literatura infantil: “La hechicera es la causa de una transformación espiritual. Saber hechizar tiene en el fondo un significado muy sencillo: se trata de poseer la fuerza para transformar algo” (Birkhäuser-Oeri 135). Esta transformación recae especialmente en el héroe. Un personaje oscuro (la bruja) transforma a los migrantes en pájaros a través del veneno que les hace olvidar sus recuerdos. La transformación de personajes en animales, dice Birkhäuser-Oeri representa: “En primera instancia una regresión a la base irracional de la psique, un regreso a la madre, y puede resultar peligroso. Indica tal vez un estado parecido a una psicosis o, en general, a una pérdida de raciocinio y moralidad, es decir, de los valores típicos del ser humano” (74). Desde esta perspectiva, el hecho de que el padre de Martina sea convertido en pájaro simbolizaría la deshumanización con la cual se trata al migrante y la subordinación de los hombres por el carácter negativo de la Gran Madre, es decir por la bruja.

Entre las figuras mitológicas que se han analizado desde la perspectiva arquetípica destaca Circe, dentro de lo que Neumann denomina Señora de las bestias: “Ella deshumaniza a los varones por medios mágicos y los transforma en animales salvajes” (268). La hechicera es parte de los obstáculos en el camino de los hombres migrantes, tanto en *Martina...* como en *Golondrinas* es asociada al olvido de los hombres prisioneros. En este sentido ambas obras vuelven a coincidir.

En *Golondrinas*, el lado oscuro del arquetipo de la madre también se manifiesta con la figura de la bruja por su cualidad destructiva. Si anteriormente me referí al hada como la madre que acoge y nutre, la bruja es: “La Madre que abandona y castiga” (Solares 40). En el caso de *Golondrinas*, este arquetipo se representa a través del personaje de “la Doña”. La Doña aparece en la escena nueve, cuando Lupe llega a su destino. A lo largo de su viaje, la niña ha contado que una señora la espera para darle trabajo y así poder seguir estudiando. El espacio en el que se desenvuelven los personajes al momento de bajar del tren es la casa de dicha señora. De la misma manera que lo hice con *Martina...* se puede relacionar este espacio en la frontera como la boca devoradora del país fronterizo; ya que, como espacio que alberca al arquetipo destructivo vuelve a ser sugerente la personificación de Estados Unidos a través de la casa de la Doña y a la Doña como la mujer que también devora, pero desde la referencia intertextual de Circe.

La descripción del personaje sucede en la escena IX y de manera breve la autora escribe: “Una mujer de aspecto desagradable abre. Es la Doña, mira con fastidio a los niños que la han despertado” (29). Cuando los niños la ven, inmediatamente Alfonso relaciona a este personaje con Circe:

ALFONSO: Es igualita a Circe la hechicera.

CHAVITA: ¿Cuál?

ALFONSO: La que hechizaba a los hombres y los convertía en animales. (30)

La imagen que Alfonso se ha hecho de Circe es una imagen heredada a través de las historias que su madre le contaba. De esta manera, la representación de Circe en la obra se concreta en un arquetipo de la madre vista como oponente. En la obra, Circe es percibida como hechicera y bruja por Alfonso, de tal manera que corresponde a la misma visión que se tiene de la Bruja en la obra de *Martina...* La Señora de las bestias que menciona Neumann también se relaciona aquí con el alimento que induce al olvido. La Doña es representada desde la imaginación de los niños como una bruja malvada. Ya instalados, en la escena X, dentro de la casa, ella les ofrece dulces y esto los hace pensar en una mala intención al recordar uno de los cuentos que la madre de Alfonso le contaba, por lo que éste decide rechazarlos:

ALFONSO: No debes comerte nada de esa mujer.

CHAVITA: Bien que te comiste los frijoles.

ALFONSO: Los dulces no son buenos.

CHAVITA: ¿Por qué no? Ya me acordé. Porque una bruja embrujó con dulces a dos niños güeritos. Pero ni soy güerito ni creo en eso. (31)

Las palabras de Chavita también nos remiten al cuento de *Hansel y Gretel*, en el que una bruja alimenta a dos hermanos abandonados con el fin de devorarlos después. Así, de la imagen homérica de Circe se pasa a la imagen de la bruja en los cuentos de hadas. De acuerdo con Bettelheim, en el cuento de *Hansel y Gretel* el niño tiene que enfrentar a la bruja para lograr un crecimiento espiritual que se traduce en el paso de la infancia a la adolescencia. Es quizá, también, refiriéndome en particular al personaje de Alfonso que este paso se manifiesta a través de la serie de aventuras que enfrenta y de las que sale victorioso al menos en el nivel onírico.

En el personaje de Lupe el crecimiento espiritual no se observa, lo que vemos en ella es una transformación obligada de un estado de inocencia a un estado de pérdida de la consciencia, al convertirse al final en muñeca (que ya se explicó, es una metáfora de la prostitución infantil).

Una vez más el arquetipo de la madre se manifiesta en su lado destructivo. Dice Birkhäuser-Oeri: “Existen figuras maternas que desde la perspectiva humana son absolutamente destructivas, y hay otras que tras causar unos efectos negativos suscitan una transformación y renovación” (45). Esta última correspondería con el efecto ejercido de la bruja en Alfonso, caso contrario a Lupe que queda atrapada por la figura oscura sin lograr liberarse. Es por ello que en *Golondrinas* el arquetipo de la madre destructiva tiene doble efecto.

Cuando están en la casa de la Doña, Lupe se enoja con los niños porque critican las condiciones de la casa y a la señora, entonces ella los hace salir:

*Lupe empuja a los niños hasta hacerlos salir.*

DOÑA: No te pongas triste, hija. Son muy envidiosos. Conmigo no necesitarás amigos. Come. Te harán olvidar tus tristezas.

*Lupe come un dulce. (44)*

De esta manera, el olvido es otro de los recursos simbólicos que se presentan y al igual que en *Martina...* es inducido por un personaje que se instala en el arquetipo de la madre en su sentido oscuro. La comida en este caso se asocia con la sexualidad. En el arquetipo se manifiesta a través del hambre. Neumann señala que: “Las expresiones que hacen referencia a la sexualidad aparecen salpicadas de términos relacionados con la alimentación. Hambre y hartura, deseo y satisfacción, sed y extinción de la sed, son todos ellos conceptos simbólicos igualmente válidos en ambos contextos” (176). Recordemos que al inicio de esta escena los niños están en un estado de hambre, incluso previamente han sido convertidos en animales al inhalar una sustancia que los droga. Además quieren entrar a la casa de la Doña sólo para comer. Sin embargo, al recordar que puede ser como la bruja de *Hansel y Gretel* deciden no consumir los dulces. La única que no escapa de esto es Lupe.

En muchos cuentos tradicionales o cuentos de hadas (*Pulgarcito, Jack y la habichuelas mágicas, Caperucita Roja, Pinocho*, por mencionar algunos), el alimento es un elemento recurrente, ya sea por glotonería o por falta del mismo. En el caso de los personajes migrantes, el hambre se expresa como una situación que los acompaña durante todo su trayecto y en *Golondrinas* se asocia con la sexualidad en el personaje de Lupe.

Después de que Lupe come el dulce, los dos niños se separan definitivamente de ella. En la noche duermen debajo de un puente cerca de la casa de la Doña. Al despertar van rumbo a la estación del tren, pero en el camino miran hacia la casa donde Lupe se quedó. Entonces aparece la transición al mundo onírico marcado por la autora en la escena XI a través de la siguiente acotación: *“Transición al mundo onírico. Se ilumina una ventana que simulará escaparate. Lupe, detrás del vidrio, como maniquí en exhibición: una muñeca esperando comprador”* (45). La confrontación entre el mundo interno de Alfonso —aquel que se ha construido con base en la fantasía— y el mundo externo de una realidad mexicana migrante es expuesta a través de una forma sutil y poética por la autora.

Desde el plano fantástico, Lupe ha sido convertida en muñeca, hecho que está dentro de la lógica de la obra al ser consecuencia del dulce que la Doña le ha dado; es decir, a través de un hechizo que Alfonso visualiza así: *“Ahí estaba, convertida en muñeca. Con su hermoso vestido lila y ojos de vidrio. Los dulces la habían convertido en muñeca”* (45). No obstante, desde otro ángulo, la autora ha hecho uso de aquel mito de la mujer hechicera para transportar al lector/espectador a una realidad aún más cercana de las mujeres migrantes: la trata de personas, un problema complejo de prostitución infantil.

Remitiéndome nuevamente a Birkhäuser-Oeri: *“El efecto peligroso de la madre o de lo inconsciente materno que a uno le destruye anímicamente, a otro le facilita volver en sí. Este*

experimenta el destino del héroe” (46). En *Golondrinas* la Doña logra la destrucción anímica de la niña, mientras que en Alfonso tal figura arquetípica le facilita su construcción heroica. De esta manera, en la obra de Gabriela Román, culmina la representación arquetípica de la madre en su sentido más sombrío.

En el caso de *Martina...* el lado oscuro del arquetipo de la madre; es decir, la bruja, es desvanecido a través del retorno a la realidad y con la aparición de su madre biológica, tras una escena en la que la bruja forcejea con Martina para que pruebe el veneno. La manera en que la autora nos regresa a la realidad cotidiana de la niña es con la transformación de la bruja en la madre, y la pócima se convierte en el antídoto contra el veneno de la víbora, quien la ha mordido en las primeras escenas. De cierta manera, la bruja es la madre misma de Martina.

Dentro de los distintos tipos del complejo materno que desarrolla Jung, se encuentra la defensa contra la madre. En ésta, algunas características que nos permiten entender las acciones de Martina –así como la presencia del arquetipo de la madre a través de sus variantes (madre bondadosa-ayudante/madre destructiva-oponente)–, son que la hija no quiere ser como la mamá, la hija no tiene una idea clara de su destino y desarrolla características masculinas. A partir de eso, se puede entender la relación de Martina con su madre. Su personalidad se va construyendo como una niña independiente, transgresora que rompe con los moldes concebidos de lo femenino y transita hacia la incertidumbre del destino.

Por otro lado, en *Golondrinas* también se presentan personajes que en el andar de los niños migrantes van a cumplir la función de ayudante. Tal es el caso de las mujeres que les brindan comida. En un diálogo de la escena ocho se observa esta presencia:

CHAVITA: Yo no sé qué dios sea pero sí se parece a mi mamá.

LUPE: ¡Son mujeres! La de rosa se parece a mi mamá.

CHAVITA: A los otros vagones también les tocó.

LUPE: ¿Serán ángeles? (40)

Es la escena en que comienza a caer comida del cielo, que en realidad es la manera en que la autora introduce la presencia de “las patronas”. Anteriormente expliqué la función de la comida en la escena de Lupe con la Doña, sólo que ahora me gustaría remarcar el elemento mágico más que sexual. La magia, nos dice Neumann: “Originalmente sujeta al dominio del gran femenino empezó sin duda por ser una <<magia alimentaria>>” (176). De esta manera la presencia del alimento por medio de las mujeres, evoca las características del arquetipo de la madre protectora que da sustento y ayuda en el andar de los niños. Ante la ausencia de las madres biológicas, “las patronas” encarnan el arquetipo de la madre en su sentido benévolo.

Para concluir con este apartado, reafirmo que tanto en *Martina...* como en *Golondrinas* el arquetipo de la madre es representado por medio del bien y del mal. A pesar de que en *Martina...* no tenga mucha intervención sus acciones y de que en *Golondrinas* sólo sean evocaciones de un pasado, la presencia y memoria de las madres biológicas se presenta en su sentido benévolo. Personajes como Dorotea, las mujeres que son percibidas como ángeles por Chavita y la señora que defiende a Lupe cuando le piden bailar, también cumplen con las características del arquetipo de la madre en el sentido de la protección.

Por su parte, el sentido oscuro de la madre se manifiesta con los personajes de la Doña en *Golondrinas* y de la Bruja en *Martina...* Dos de las divisiones que hace Birkhäuser-Oeri del arquetipo materno son: la hechicera carcelera y la encantadora de animales. En ambas obras el personaje de la bruja representa estas dos presencias. Si se vuelve a reafirmar que la imagen de Circe se traslada a los personajes de la bruja y la Doña, se puede encontrar nuevamente el elemento mágico de la transformación de los hombres.

Ambas obras remiten a personajes mitológicos, especialmente de la cultura griega. Dice Jung: “El arquetipo de la madre es universal pero la experiencia práctica es individual” (76). Este aspecto se ha ejemplificado en lo anterior. El arquetipo teniendo como base el mito es retomado en la escritura de ambas dramaturgas, aterrizándolo en una problemática social concreta: migración indocumentada; pero desde experiencias individuales: niñas y niños migrantes sin acompañamiento adulto, que a su vez tienen caminos muy particulares.

#### **4.2. Arquetipo del padre o la figura de Ulises en el padre de Martina**

Como mencioné al inicio, Jung parte especialmente de dos arquetipos: el *anima* y el *animus*. Este último concentra a su vez los arquetipos de aspecto masculino, entre ellos el arquetipo del padre. La presencia del arquetipo del padre en *Golondrinas* se diluye entre los niños. La poca evocación que hacen de sus padres no permite vislumbrar una estructura sujeta al análisis. Por ello, en este apartado me centraré solamente en *Martina y los hombres pájaro*.

El padre puede ser simbolizado a través de diversas figuras vinculadas con el ejercicio de la autoridad. En el caso de *Martina...* se tiene una figura del padre muy diferente, ya que el conflicto dramático se desarrolla justamente a partir de su ausencia. Por lo cual la autoridad no es ejercida de manera directa, sino que está implícita en el hecho de que las mujeres deben permanecer en casa, perpetuando un mandato cultural. Lo mismo pasa en la obra de *Golondrinas*, ya que los padres de Chavita y Alfonso han migrado previamente. Los padres en ambas obras no aparecen como personajes físicos, sino como alusiones y solamente en el caso de *Martina...* se le da voz al final, a través de una carta.

En *Martina...* es mayor la carga simbólica del padre. Al ser poetizado a través de la imagen del pájaro no se acopla completamente al arquetipo del padre que plantea Jung. No obstante, adquiere mayor relevancia la asociación con la figura arquetípica de Ulises. El padre de

Martina, así como muchos migrantes, sale de casa para buscar trabajo, al menos así se expresa en la escena XIII cuando se encuentra con Don Chipote<sup>50</sup>:

MARTINA: Pero, ¿por qué se van?

DON CHIPOTE: Porque aquí no hay trabajo, porque aquí el que nace pobre, muere pobre... (14)

Al dar esta explicación dentro de la obra, la figura del héroe mítico se resignifica en el contexto de la migración indocumentada mexicana. Los padres en las dos obras representan la figura masculina del migrante, pero en *Martina*... el padre además representa la figura heroica de Ulises.

En *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Jacinto y Pilar Choza elaboran una lista de acciones por las que pasa el héroe. Algunas de las experiencias que la figura del padre de Martina experimenta al igual que el Ulises homérico son las siguientes:

- Salir de casa e irse lejos a ganarse la vida.
- Olvidarse quién es uno y a dónde iba.
- Encontrarse con lo salvaje inhumano.
- Enfrentarse con unas fuerzas de la naturaleza que no se pueden controlar.
- Quedar hechizado por una mujer que seduce y sojuzga (Circe).
- El reconocimiento conyugal. (13)

A pesar de que no todas las acciones se manifiestan de forma directa en la obra, al menos se evocan e infieren por la travesía de la niña y la carta final del padre. Como todo héroe, el padre de Martina se aleja de su hogar y busca ganarse la vida, evento que en este caso nombramos

---

<sup>50</sup> En entrevista, Hoth señala que: “Don Chipote es un personaje de la literatura mexicana de Frontera [...] es un cuento maravilloso de un hombre que se va al otro lado” (2013). De acuerdo con Fredrik Olsson *Las aventuras de Don Chipote* de Daniel Venegas, publicada en 1928, es la primera novela de migración de México a Estados Unidos, que a su vez se inserta en una tradición que: “Tiene sus raíces en la expresión oral de, por ejemplo, el subgénero del corrido conocido como el corrido de inmigración” (2). De esta manera, el personaje de Don Chipote en la obra de Hoth tiene un guiño intertextual que nos coloca de manera muy específica en la literatura de migración.

como migración. Es decir, su alejamiento se da por una condición social específica a causa de la falta de trabajo y la pobreza. Por otro lado, al igual que en la *Odisea*, Martín no aparece en las primeras escenas. Nos dicen Choza y Choza:

En los cuatro primeros cantos, Ulises no aparece más que raras veces, al ser nombrado por su esposa, o por su hijo. Partió a la guerra de Troya veinte años atrás, no ha regresado aún, y no tienen en su patria Ítaca noticias tuyas, de modo que no saben siquiera si está vivo o muerto. (30)

Por ello, al leer la obra de Hoth resuena esta historia. Martín el padre de la protagonista, es nombrado por su esposa y por la niña desde las primeras escenas. En el pueblo saben que partió y no tienen noticias tuyas. Personajes como la Tendera ponen en duda que siga con vida o se explican su ausencia como parte de un hechizo. En la *Odisea* el destino de Ulises es lanzarse al mar, de alguna manera pasa lo mismo con Martín. Él como representación de los migrantes se aventura a lo desconocido y tiene que hacer frente a lo que no conoce. Esto también coincide con la estructura del cuento tradicional o los grandes mitos. En donde –de acuerdo con Joseph Campbell– el héroe sale de un territorio conocido para vivir una serie de aventuras en un territorio desconocido.

La trayectoria del personaje no se ve en escena. Su historia se conoce porque Martina desde el inicio se cuestiona el porqué no ha regresado. De principio se sabe, a través de las aventuras por las que pasa Martina, que el padre ha sido hechizado, olvidando sus recuerdos. Este aspecto del olvido es reafirmado en la última escena a través de la carta. Ya en el capítulo anterior se analizó el aspecto religioso de la carta y su simbolización con el hombre renacido; sin embargo, había dejado pendiente el análisis sobre la figura de Ulises a la que nos remite, en la escena final, con las siguientes palabras: “Fui el hijo de Nadie, el esposo de Nadie y el padre de

Nadie. Fui el dueño de mi libertad y estaba solo... No sé por qué ni cómo pero de pronto mis recuerdos perdidos regresaron” (29). De estas líneas se desprenden dos elementos importantes. El primero es la evidente asociación de Martín con Ulises. El segundo la asociación de Martín con los hechizos que en la *Odisea* hacen olvidar a los navegantes, aspecto que también he desarrollado en el capítulo anterior, pero que no está de más volver a identificarlo por la alusión al héroe clásico. Del primer aspecto quiero comentar que en el Canto IX de la *Odisea*, Ulises engaña a los cíclopes con el nombre de Nadie, dice:

Preguntaste Cíclope, cuál era mi nombre glorioso  
y a decírtelo voy, tú dame el regalo ofrecido:  
ese nombre es Ninguno, Ninguno mi padre y mi madre  
me llamaron de siempre y también mis amigos<sup>51</sup>. (355-370)

A mi parecer, Hoth ha elegido una estructura similar a la de la *Odisea* por su carácter heroico, lo que le permite construir personajes de profundidad mítica para resignificar la problemática migrante. Así, la figura del padre de Martina está construida sobre la trayectoria del arquetipo del héroe, con mayor alusión al tema mitológico de Ulises.

El segundo aspecto que mencioné es el del hechizo, que de cierta forma ya está expuesto, pero remarcaré con la alusión de la *Odisea*. A diferencia de Ulises quien se salva del hechizo de Circe, el padre de Martina parece que sólo se liberó de tal hechizo tras la hazaña heroica realizada por su hija, al liberar de las jaulas a los hombres pájaro. Por lo tanto, Martina se convierte en una ayudante en el trayecto del héroe.

Por lo anterior, se puede afirmar que el padre como representación arquetípica simboliza la figura del héroe que sale en busca de algo. No ejerce una autoridad directa, sino que recrea la

---

<sup>51</sup> En otras traducciones, Ninguno lo interpretan como Nadie, cualquiera de estas dos formas equivale a no ser alguien y por lo tanto a no ser reconocido, lo cual le vale la salvación.

figura de un hombre ausente. Este es un aspecto que permite transitar del tema de la migración en general al tema de la ausencia del padre. Este puente que se crea hace que Martina salga en su búsqueda y se convierta ella misma en una niña migrante pero también en la heroína de la obra.

En esta obra además del padre de Martina hay una mención muy breve en la escena IV sobre el padre de otra niña. En este caso el padre regresará pronto: “Mi papá habló ayer; que ya viene de regreso, pero...” (10). La niña es un personaje secundario que no vuelve a tener otra intervención durante la obra. Sólo remarca el regreso de un padre que ella preferiría no volver a ver porque: “Por todo grita y se enoja, y hasta le grita a mi mamá [...] solo quiere tomar cerveza y mandar” (10). Esta figura del padre sí coincide con el símbolo de autoridad, pero de una autoridad que se rige a base de gritos y golpes. Ese padre es contrario al padre de Martina que se construye como un hombre amoroso, a pesar de que no les ha escrito ni se ha comunicado con ellas por mucho tiempo.

Quizá la autora propone este contraste para mostrar, a través de Martín, un lado esperanzador de la figura del padre; ya que, por las circunstancias que lo rodean, se dibuja en un primer momento como un hombre que tuvo la necesidad de migrar para ofrecerle a su familia una mejor condición de vida. El padre de Martina se convierte en el prisionero de la bruja conforme avanzan las acciones. De tal manera que no es por su propia voluntad y decisión que abandona a su familia.

#### **4.3. El arquetipo del héroe/heroína en la niñez migrante**

Mi análisis del arquetipo del héroe/heroína considerará tres subapartados. El primero es la relación de Martina con la diosa griega de la sabiduría, las artes y la guerra, ya que sostengo que este personaje se relaciona con la sabiduría y la estrategia ligada a la figura mitológica de Atenea, de acuerdo al carácter presentado en la *Odisea*. El segundo es la configuración del viaje de la

heroína en su propia circunstancia de niña migrante y, finalmente, el tercer subapartado es el análisis del viaje del héroe en *Golondrinas*, delimitado en la figura de Alfonso.

#### **4.3.1. Martina como diosa de la sabiduría y la guerra**

Como se ha visto en los apartados anteriores, en la obra de *Martina...* la figura de la Gran Madre tiene una fuerte presencia que se manifiesta a través de la identificación con figuras femeninas mitológicas de la cultura griega, específicamente en relación con la *Odisea*. El personaje de Martina –además de ser la heroína de la obra y la mujer transgresora– se puede relacionar con la sabiduría asociada a la imagen de Atenea.

En la *Odisea*, Atenea ayuda a Ulises a volver a Ítaca. Esta ayuda la realiza como una guía orientada hacia Telémaco. En el canto II, el hijo de Ulises sale en una embarcación en busca de su padre, tras la orden de Atenea. Ligada a la justicia y a las artes esta diosa asume la misión de la búsqueda del padre. Si se traslada a la obra de Mónica Hoth, puede visualizarse en la hija del migrante la representación de Atenea, incluso más parecida a ella que a Telémaco. Martina se adjudica la misión de búsqueda. Aun cuando en la antigua Grecia, la inteligencia y el talento eran cualidades atribuidas en mayor medida a los hombres (Dalton 87-90), en la representación que se hace de Atenea se mantiene el carácter de sabiduría y acción decidida; es decir, no mantiene el ideal de lo femenino.

En *Las diosas de cada mujer*, Jean Shinoda Bolen menciona que Atenea ejecuta: “Actividades que exigen una manera de pensar decidida. Estrategia, sentido práctico y resultados tangibles son características de su sabiduría peculiar” (67). En este sentido, es comparable con el carácter de Martina quien desde el inicio determina sus acciones con la siguiente frase: “Yo lo voy a ir a buscar” (8). A pesar de que varios personajes como su madre, la tendera y Don Chipote la subestiman por ser una niña, ella se empeña en realizar su deseo, lo cual se reafirma en otro diálogo cuando dice: “Yo solita voy a ir” (14). Aunque su madre le ha dicho que no y a pesar de

que Don Chipote le menciona algunos peligros a los que se puede enfrentar como los polleros, la migra, el río Bravo/Grande y el desierto, Martina ejecuta la acción. En el siguiente diálogo se muestran las palabras de la niña cuando ya está en su travesía: “Yo estoy buscando a mi papá. Me dijeron que no ha vuelto porque una bruja lo hechizó” (20). No es un hijo varón, sino una niña que como Telémaco sale a buscar a su padre. Una gran diferencia es la decisión y valentía con la que Martina actúa desde el inicio, por ello está más cerca de la figura de Atenea.

Respecto a Atenea, en *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Choza cuestiona: “¿Quién salva a Ulises de estar tanto tiempo perdido, retenido en la dispersión, fuera de lo suyo, fuera de sí mismo? La diosa de la sabiduría y de las artes” (33). Me parece pertinente la asociación con Martina. Es ella quien hace posible el retorno del padre. Martina nunca dudó de que su padre volvería, lo mismo pasó con Atenea, ella no dudó el regreso de Ulises, mientras que Penélope sí.

Como mencionaba en líneas precedentes, la estrategia y el sentido práctico se convierten en formas de actuar en el camino de la niña. Una de las escenas en la que se observa esta capacidad es cuando responde correctamente las preguntas para obtener la llave que abrirá las jaulas. Memo, personaje que tiene una breve intervención como conductor de un programa televisivo, lanza la primera pregunta: “¿Cómo era la canción de cuna que le cantaba su padre cuando usted no quería dormir?” (25), Martina responde y posteriormente el conductor televisivo le hace otra pregunta donde debe mencionar los nombres de sus abuelas. Martina logra, a través de su memoria, asociar las preguntas con la vida familiar que ha llevado, nombra a sus abuelas y menciona la canción que su padre le cantaba cuando era más chica. Esa capacidad de pensamiento, de reacción y de ejecución la hacen avanzar en busca de la resolución de cada problema que va sorteando. Además, esta escena representa su relación simbólica con la

memoria, Hoth lo plantea desde el nombre del personaje, el cual se puede asociar con la diosa de la memoria Mnemosine<sup>52</sup>.

Otro de los elementos interesantes que liga a la heroína de la obra con la diosa Atenea es la relación con el padre. Cristine Downing en *La Diosa*, comparte una cita de James Hilman:

Todos sabemos que los padres crean a las hijas; pero las hijas también crean a los padres [...] Incluso la idea de que ella es completamente el resultado de su padre (o de su ausencia, o de un mal padre) forma parte de la fantasía-del-padre del arquetipo del ánima. Y por ello, ella se siente “tan apegada” al padre, porque el ánima es reflejo de un apego. Ella crea al padre figurado y la creencia en la responsabilidad de éste, que sirve para confirmar la metáfora arquetípica de la Hija que debe su origen, no al padre sino al ánima que está también en la psique de la mujer (140).

La anterior cita es pertinente por el hecho de que Martina es el medio por el cual es posible el retorno del padre. La liberación de las jaulas, así como la recuperación de la memoria y su futuro retorno pueden traducirse como una experiencia de nacimiento espiritual; pero también la imagen que construye Martina de su padre es la aparición de lo que ella está creando. Por otro lado, la imagen de Atenea como guerrera también se traslada a Martina, no es sólo un obstáculo que debe superar sino circunstancias que debe enfrentar y en las cuales debe luchar, desde los polleros que le roban lo poco que lleva hasta la lucha con los Cíclopes.

De acuerdo con Jean Shinoda Bolen y con Margarita Dalton, Atenea además de ser la diosa de la sabiduría, las artes, y la guerra, funge como protectora de los hombres que luchan por

---

<sup>52</sup> El personaje con el cual se hace el juego con la memoria se llama Memo; sin embargo, quien encarna la función simbólica es Martina, ya que es quien trae al presente la mención de sus abuelas.

el bien<sup>53</sup>. Para Martina su objetivo principal es salvar a su padre del poder de la bruja. En el encuentro con Dorotea se adjudica la misión de liberar a los hombres pájaro; por lo tanto, esos hombres migrantes son los héroes protegidos de Martina, pero no los aparta para ejercer dominio sobre ellos o protegerlos en un sentido posesivo, sino que al liberarlos los protege del olvido.

Cristine Dowing expresa de Atenea lo siguiente: “No toma el mando activamente sobre los hombres a los que respalda, sino que los pone en contacto con su potencial más alto” (130). Para respaldar la analogía con Martina vale repetir las palabras que expresa cuando libera a los hombres de las jaulas: “Son libres, recuerden y vuelen, vuelen, regresen, que los estamos esperando” (27). El objetivo inicial-individual (la búsqueda del padre) ha trascendido a una acción colectiva: la liberación de los hombres migrantes.

Me parece que lo esencial de esta comparación entre Martina y Atenea ha quedado mencionado y, para no desviar mi análisis a la figura de Atenea, a manera de resumen enlistaré algunas características que están presentes en el mito de la diosa y que se manifiestan en Martina:

1. Actúa con determinación.
2. Uso de la estrategia y el sentido práctico.
3. Hace lo que tiene sentido para ella sin depender de los demás.
4. Ejecuta acciones en busca de la resolución del conflicto.
5. Mantiene una estrecha vinculación con el padre.
6. Guía a los hombres.

Entendida esta manera de actuar y cómo Martina adquiere los rasgos de la diosa Atenea, voy a presentar ahora cómo el arquetipo del héroe vive en la niña. Generalmente, este arquetipo se ha

---

<sup>53</sup> Desde la perspectiva del arquetipo materno, esta función en Atenea, remite al arquetipo de lo femenino materno. Dalton, remarca que Atenea además de ejercer cierto cuidado hacia los hombres, es también es la protectora de las tejedoras, lo cual la ubica en el discurso de lo femenino (205-209).

analizado a través de personajes masculinos, pero el que nuestra heroína sea de carácter femenino, abre la posibilidad de resignificar tal arquetipo.

#### **4.3.2. La niña heroína**

Esta parte del análisis tiene como sustento teórico la estructura del viaje que propone Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* y se nutre de referentes sobre lo simbólico y arquetípico en los cuentos de hadas. Asimismo se relaciona con aspectos muy puntuales que desarrolló Maurenn Murdock en sus investigaciones sobre el viaje heroico de la mujer<sup>54</sup>.

La protagonista comienza un viaje de su casa al exterior, de lo interno a un mundo desconocido que la coloca en la misma estructura del arquetipo del héroe. La búsqueda del padre al mismo tiempo se transforma en un viaje iniciático que tiene como misión liberar a los hombres pájaro. Algunas de las características de la trayectoria del héroe que propone Campbell y están presentes en *Martina...* son:

1. La llamada de la aventura
2. La iniciación
3. El camino de las pruebas
4. El paso al umbral
5. El regreso
6. La huida mágica
7. EL cruce del umbral de regreso
8. La posesión de dos mundos
9. La libertad para vivir

---

<sup>54</sup> Las investigaciones al respecto son de perfil clínico, por lo que sólo recuperaré las aportaciones que hace sobre el viaje femenino, extendiendo y precisando a su vez el esquema que propone Joseph Campbell.

En el siguiente diagrama se pueden observar algunas de las etapas del viaje del héroe, destaque aquellas que considero se viven dentro de la construcción de Martina como heroína:



**Diagrama 1.** Estructura del viaje del héroe.  
Elaboración propia a partir de Joseph Campbell.

“La llamada de la aventura”, dice Campbell: “Significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida” (40). En Martina comienza un poco antes del momento en que decide caminar a través de las vías del tren; ya que ella, ha querido ir en busca de su padre tras su ausencia. Al respecto, Murdock propone como punto inicial de la aventura de toda heroína el alejamiento de lo femenino, aspecto que se muestra claramente en Martina al romper con el orden familiar de las mujeres. Asimismo conviene destacar que ese alejamiento se traduce en desprenderse de la madre, esto se concibe en dos sentidos: salir de la madre patria y dejar a la madre biológica. La presencia del arquetipo de la madre se vuelve a visualizar, ya no por medio de un personaje físico sino a través del espacio

escénico. Para Martina la llamada a la aventura implica, lo que Murdock menciona como “aterrizar en un mundo incierto”.

Es con la presencia de la víbora que se concreta esa llamada a la aventura. Hay que recordar que las vías del tren se presentan ante la niña cuando, de manera fantástica, el personaje de la víbora las despliega<sup>55</sup>. Este mismo evento, permite colocar a la niña en “la iniciación” al cruzar de un nivel de realidad a otro mundo. De acuerdo con Murdock esta iniciación se da como búsqueda de la identidad de la mujer.

Esta etapa es significativa porque impone en Martina el encuentro con otro territorio en el que siguiendo el psicoanálisis de los cuentos de hadas le brinda la oportunidad de encontrarse consigo misma. Dice Bettelheim: “El ser impulsado a marcharse de casa representa el tener que convertirse en uno mismo. La autorrealización requiere el abandono del universo familiar” (114). Ya he dicho que uno de los complejos con la madre es el no querer ser como ella, por lo tanto, Martina demuestra que la tradición de la espera debe romperse y entonces sale de casa. El acto de salir al mundo y el viaje que emprende va a adquirir un sentido de crecimiento interno. Birkhäuser-Oeri coincide con Bettelheim cuando dice que:

La figura de la hija en el cuento simboliza además a lo joven que quiere crecer, el nuevo valor que pugna por implantarse [...] Esto indica que el tema que va a tratarse es la renovación de algo femenino: sea la imagen del ánima para un hombre o el modelo de vida femenino para una mujer. (52)

Esta afirmación respalda la idea de que Martina renueva la figura femenina de su familia. En este punto del análisis es importante destacarlo porque la figura de la heroína es posible gracias a la

---

<sup>55</sup> En el apartado 3.1 he comentado que la víbora actúa como un agente de transformación. En la estructura del viaje de Martina, esta transformación será interna e ideológica, al transgredir los mandatos imperantes en su núcleo familiar. Por otro lado, de acuerdo con Chevalier, la serpiente: “Es hembra, y también macho” (926), asimismo, la serpiente es un atributo de la diosa Atenea. Por lo tanto, la relación entre Martina y la víbora, además de ser de transformación, es arquetipo femenino que evoluciona.

autodeterminación con la que siempre se movió el personaje, la transgresión que realiza para posibilitar la renovación de la figura femenina en su contexto implica una relación también con la sociedad a la que se dirige la autora. A pesar de la familiaridad con algunos elementos del cuento de hadas, Hoth liga su poética con la necesidad de las mujeres de esta sociedad. Considero que ahí está una parte de la relevancia del crecimiento interno que muestra la autora a través de Martina. La renovación de lo femenino, en su planteamiento individual como heroína, le permite alcanzar sus objetivos.

Por su parte, la búsqueda del padre será, de acuerdo con Murdock, el segundo estado por el que atraviesa toda heroína, ya sea en un sentido físico como ocurre en el viaje de Martina o en la apropiación de conductas masculinas por parte de la mujer. En la etapa posterior, la perspectiva de Murdock se empareja con la de Campbell, ya que continúa con el paso por las pruebas; es decir, tanto para Campbell como para Murdock en el viaje del héroe/heroína las pruebas son una etapa por la que se tiene que pasar y en la que se presentarán tanto aliados como obstáculos.

Martina, una vez instalada en el mundo exterior se encuentra con otros personajes, algunos fungen como obstáculos que va librando (como el Skin Head, el Lobo o los Gigantes) y otros personajes la colocan en el paso de las pruebas. En este camino de aventuras, Martina siempre continúa con mucho entusiasmo, aferrándose a conseguir su objetivo hasta el final. Igual que el arquetipo del héroe la aventura de la niña es: “Siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido” (Campbell 53). Escena tras escena Martina va sorteando obstáculos. A pesar de ocurrir en un mundo onírico, son representaciones de las condiciones que enfrentan los niños migrantes indocumentados, especialmente los diversos riesgos que se desprenden de la maldad. Algunos de ellos son:

1. El engaño por parte de los polleros.

2. El robo de sus pertenencias.
3. El camino por el desierto.
4. La persecución de la policía migratoria.
5. La falta de recursos para cruzar la frontera.

No obstante, Martina puede vencerlos porque siempre está actuando con valentía. Dice Campbell, con respeto al héroe: “Las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso” (53). En Martina, su valentía se muestra en repetidas ocasiones. Basta recordar cómo consigue escapar de los que le robaron sus pertenencias y la persecución de los perros, o el encuentro con los gigantes. Estas acciones arriesgadas y llenas de obstáculos son importantes para la maduración de la heroína. En palabras de Bettelheim: “La lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso” (15). Esta es la trayectoria que cumple la heroína, pero antes de llegar a la victoria, el camino de las pruebas la espera. Tanto los personajes que la guían (Dorotea o Memo) como las pruebas construyen su fortaleza.

De manera más evidente un ejemplo de pruebas se visualiza en la escena XIII. En esta escena la niña debe responder algunas preguntas para conseguir la llave que abre las jaulas de los pájaros. Ya lo he analizado en líneas anteriores, pero aquí quiero señalar ese momento como el instante en que concluyen las pruebas por las que pasa. Ella responde acertadamente y se hace merecedora de la llave. Una vez consumadas las pruebas, Martina se interna en un crecimiento aun más espiritual, ya que se encuentra con la bruja en el momento de la liberación. En este sentido, la escena con la bruja se puede interpretar como el cruce al umbral de regreso, en donde

dice Campbell hay un impacto con el mundo y el héroe tiene que ser capaz de conseguir su libertad. De esta manera, el encuentro con la bruja es también el que le permite la huida mágica para completar el círculo mitológico del héroe.

Cabe destacar, lo que se mencionó al inicio de este apartado, que si bien vemos que Martina se rodea de personajes que actúan como guías, también ella es la guía de su propio padre. Desde la interpretación simbólica, dice Campbell: “Las mitologías superiores han desarrollado el papel en la gran figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo” (48). En este sentido, Martina es una niña heroína que además guía las almas de los hombres pájaro. En escenas previas, Dorotea apareció explicando que ella guardaba las plumas de los hombres que en el camino habían perdido la vida. Dorotea al igual que Martina son guías espirituales, pero en Martina se consume el simbolismo por el hilo conductor de búsqueda y liberación. Al liberar a los hombres pájaro se libera ella misma.

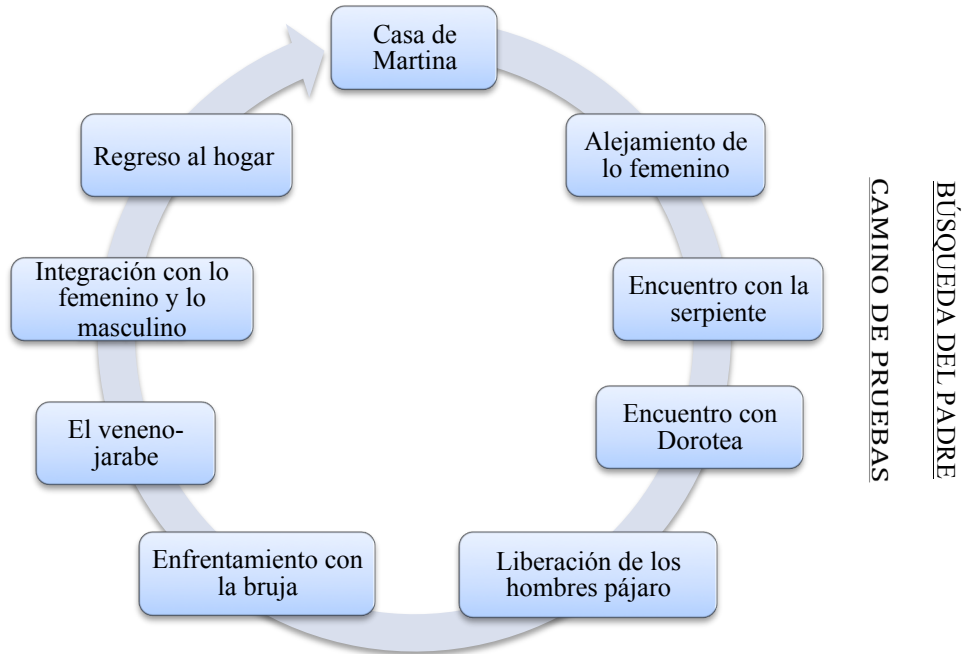
También dice Campbell que el héroe es capaz de entretener dos mundos, en este sentido: el de la fantasía y el de la realidad. Martina en su retorno al mundo de todos los días, ya consciente de estar con su madre recuperándose de la mordedura de la víbora, es una niña liberada. Bettelheim escribe:

Tan pronto como surge al mundo real el héroe del cuento de hadas (niño) puede encontrarse a sí mismo como una persona de carne y hueso, y entonces hallará, también, al otro con quien podrá vivir feliz para siempre; es decir, no tendrá que experimentar de nuevo la angustia de separación. (19)

Esta cita describe el estado de transformación por el que Martina ha pasado. La transformación de la niña también puede interpretarse como la reconexión, sanación e integración con lo femenino y lo masculino. El retorno es el encuentro con ella misma. El regreso a la realidad le

permite mayor fuerza e independencia. En la obra, este retorno es posible por la intervención de la madre quien le da un jarabe.

En el siguiente diagrama expongo el camino de esta heroína, con el fin de observar las etapas por las que pasa a lo largo de la obra. El camino de las pruebas lo coloco de manera vertical, ya que estas no ocurren como un hecho que se sitúe entre dos más, sino que se presentan a lo largo del recorrido hasta llegar a la prueba final que es el encuentro con la bruja, mismo caso ocupa el espacio de la búsqueda del padre que es la travesía misma por la que parte.



**Diagrama 2.** Estructura del viaje de Martina.

Elaboración propia con base en las etapas de la estructura del viaje del héroe de Campbell y el viaje heroico de la mujer de Murdock.

Martina encarna el arquetipo del héroe quien en conclusión: “Se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada”

(Campbell 126). Este es el mismo recorrido que en la vida cotidiana de los migrantes se presenta, aunque muchas de las veces no se concrete el carácter heroico. Quizá por ello las dramaturgas asumen la responsabilidad de sacar del anonimato a los migrantes y darles esa característica a través de sus personajes. A pesar de que el héroe en las obras no siempre llegue a su destino, o no tenga la posibilidad de un retorno como veremos en el caso de Alfonso.

#### **4.3.3. El arquetipo del héroe en Alfonso: El crecimiento espiritual a través de la integración de la fantasía**

Como ya dejé ver desde el capítulo anterior y en el apartado del arquetipo de la madre, Alfonso se autoconstruye como héroe. Su construcción ocurre a partir de la presencia de historias de la literatura universal y de los cuentos de hadas. Su figura se introduce con la evocación de algunos pasajes y personajes de *Don Quijote de la Mancha*. Después se apoya de otras historias clásicas como *Hansel y Gretel*, *Pinocho*, *Rapunzel* y *Los tres mosqueteros*.

En la primera escena es cuando ocurre la identificación de Alfonso con Alonso Quijano: “Soy Alfonso Quiroz, el valiente caballero que ha emprendido un viaje para encontrarse con su amada madre Dulce” (13). El juego de palabras en los nombres propios se torna significativo por la carga simbólica del Quijote, quien se lanza al mundo para recorrer aventuras y alcanzar el amor de Dulcinea. Alfonso se revelará, al igual que Don Quijote, como un ser que persigue el amor, la justicia y la libertad. Además de proteger a los débiles y mezclar pasajes de aventuras fantásticas, librando obstáculos y peligros.

Algunas transiciones al mundo onírico ocurren con acciones en las que Alfonso se autonombra caballero. En la escena cinco ocurre una adaptación del capítulo VIII de *Don Quijote*, cuando lucha con los molinos de viento. Esta lucha se desarrolla dentro del sueño de Chavita, pero quien enfrenta a los supuestos gigantes es Alfonso:

ALFONSO: Míralos, escudero.

CHAVITA: No me gusta ese nombre.

ALFONSO: Velos, Chavita. Nos están retando.

CHAVITA: ¿Quiénes?

ALFONSO: Los gigantes.

CHAVITA: ¿Cuáles?

ALFONSO: (*Señalando los molinos.*) Esos que mueven los brazos para darnos miedo.

CHAVITA: No son gigantes. Están grandotes pero no son personas.

[...]

ALFONSO: No tengas miedo. Hay que enfrentarlos como todo un caballero. Amigo, si muero, dile a mi madre Dulce que la quise mucho. ¡Al ataque! (26-28)

Anteriormente ya había transcrito parte de esta escena para estudiar la relación con el viento y la presencia del sueño como herramienta poética. Ahora me interesa destacar el simbolismo de los molinos como elementos de transformación. Igual que Martina, el viaje de Alfonso está rodeado de obstáculos que debe ir librando poco a poco. Esta escena de los molinos, más allá de la vinculación con Don Quijote, expresa el desafío que representa la transformación. El niño con sus propias palabras alienta a enfrentar el miedo. Este aspecto, y quizá toda la figura de Alfonso, está dominado por la imagen arquetípica femenina. De acuerdo con Birkhäuser-Oeri los molinos al ser objetos de movimiento se relacionan con la transformación ligada al aspecto femenino; ya que, explica la autora: “En el hombre es su *anima* la que le empuja a un destino de transformación” (239). En este mismo sentido, Neumann menciona que esta figura lleva al héroe de los cuentos a: “Enfrentarse con la <<prueba>> que está obligado a superar” (48). La fantasía es el medio por el cual al niño se le presenta su madre. La fuerza que lo impulsa a la transformación es la sombra misma que construye a través de su imaginación.

Birkhäuser-Oeri –siguiendo con el análisis de las fuerzas transformadoras del héroe– dice: “El hombre ligado a la madre está fascinado por la imagen de la madre; o bien la rechaza, pero también contra su propia existencia corporal concreta. Y lo hace, por ejemplo, refugiándose en la fantasía que le permite trastear tanto en el pasado como en el futuro” (241). Esta expresión me parece esclarecedora, ya que en apariencia la madre es objeto de amor del niño, tanto que la traslada a la imagen de Dulcinea. Sin embargo, dado que esa imagen se construye rodeada de fantasía, es posible que él mismo esté trasladando su rechazo a través de las constantes referencias en el estado onírico. Es a través de ese estado que comienza su propia transformación. En Martina, la transformación también se da por el rechazo a la tradición de su linaje femenino, específicamente de la acción de esperar.

Lo sugerente aquí, es que el Alfonso está pasando por un estado de transformación tanto interno como externo, lo que Jung denomina sincronicidad: “Los acontecimientos sincronísticos se basan en la simultaneidad de dos diferentes estados psíquicos. Uno de ellos es el normal y probable (es decir, causalmente explicable); el otro, la vivencia crítica, es el estado que no cabe deducir causalmente del primero” (*La interpretación* 35). En este sentido, el evento explicable es la travesía migrante, no sólo es probable sino es un hecho real. Así su transformación interna se conecta o coincide con ese andar físico y palpable. El niño deja su casa para migrar; el niño deja lo que ha sido para crecer.

Por su parte, Neumann en un breve pasaje menciona el camino como arquetipo que remite a los hombres que se desplazaban para su sobrevivencia:

Hasta donde alcanza nuestro conocimiento, la primera vez que hizo aparición este arquetipo fue entre los hombres de la Era Glacial. En un ritual en gran medida todavía inconsciente, el camino conducía a estos hombres primitivos a grutas

montañosas, en cuyo interior, oculto y de difícil acceso, erigían ellos santuarios con las pinturas de los animales que mataban para poder sobrevivir. (24)

El desplazamiento en el contexto del migrante mexicano también remite a una sobrevivencia; por ejemplo, la búsqueda de un hogar o de un trabajo, este último aspecto es el que domina en ambas obras. Los padres han migrado para trabajar y los niños tienen como objetivo (además del reencuentro con el padre) el trabajo. Por ello, el camino como arquetipo en el viaje del héroe migrante se manifiesta rodeado de peligros que se desprenden de las condiciones sociales. La equivalencia de las grutas montañosas que buscaban los hombres en la Era Glacial, se encuentra en el viaje interior que los conduce el propio camino migratorio. De esta manera, el camino en tanto arquetipo se presenta como lo que mueve a los hombres para su propia sobrevivencia, al mismo tiempo que se vuelve símbolo del desarrollo interior.

Sin perder de vista que Alfonso representa el arquetipo del héroe, podemos recordar las palabras de Jung cuando dice: “El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso o dios-hombre que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes, monstruos, demonios y demás, y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte” (*El hombre...* 79). En este caso, Alfonso quizá no libera de forma “real” a los demás niños de su destino, pero logra sobrepasar los obstáculos venciendo o escapando de los personajes y adversidades que se presentan, por lo menos en el plano onírico.

Además de estar aludiendo al Quijote, la autora también introduce el mito de Ulises. En la escena II, Alfonso relata la manera en que su madre lo acercó a tal historia cuando le cuenta a Chavita sobre: “Un hombre que viajó por muchos lugares antes de poder llegar a su casa” (16). Es clara la referencia que hace con Ulises de la *Odisea*, y de la cual se desprenden diferentes

mitos retomados en las dos obras. Tomaré la siguiente cita para asociar la construcción del personaje de Alfonso con el héroe homérico:

La existencia de Ulises, como toda existencia humana, consiste en salir de sí, de su casa, de su familia, donde todavía no es nadie, no es nada porque no ha hecho nada; no ha llevado a cabo acciones por las que se le pueda calificar y en las que se hayan manifestado en el orden existencial sus cualidades personales [...] Ulises sale de sí abandonado de su familia y su casa para recorrer el mundo y medirlo con sus plantas [...] Ulises alcanza su objetivo. (Choza, 179-180)

Los elementos que comparte Alfonso con Ulises son la salida del hogar, su constitución y crecimiento en la experiencia humana. Además, Ulises funciona como arquetipo del héroe y se aterriza en las obras analizadas en la representación de los migrantes. La figura de Ulises, en *Martina...* está encarnada por el padre, y en *Golondrinas* por el propio Alfonso. Ulises está presente además como evocación de las historias que aprendió a través de su mamá. La travesía que implícitamente se describe en palabras del niño, es la misma travesía que cumple él como héroe o que cumplen los migrantes al hacer un viaje:

CHAVITA: ¿Odiseo viajó en tren?

ALFONSO: Todo fue en barco y en su caballo. Aunque, quién sabe... ¡Corre! Salto como todo un atleta y caigo en el vagón. Chavita falla.

CHAVITA: ¡Alfonso! (17)

Los niños de las obras viajan en el lomo de la “bestia”. El tren que transporta migrantes cruzando gran parte del territorio mexicano. La aventura de los migrantes niños de las obras no se realiza en barco ni en caballo, pero el peligro es igual que el de salir de casa para luchar en una guerra.

Ahora, como lo observé en *Martina...*, el punto de partida para el viaje del héroe es lo que Campbell nombra “La llamada a la aventura”. El hecho de migrar ya implica un punto del cual parten todos los que se ven implicados en el acto. En el escrito de Román, este punto está antes

de comenzar la obra; no obstante, Alfonso como personaje lo anuncia al final de la escena I, en la que dice que el espectador no ha visto todo, entonces da paso a mostrarnos su llamado a la aventura: “Esto de ser héroe es bastante complicado, hay que cuidar a los pequeños” (13). Parece entonces que además de ser ya un niño migrante, ahora deberá ser todo un héroe a causa del cuidado que se atribuye del otro.

Para Campbell, en el primer momento el héroe siente un llamado hacia una zona desconocida. Esta zona desconocida puede ser cualquier territorio distante con el que el protagonista no esté familiarizado o incluso un sueño profundo. Cualquiera que sea esta zona, estará poblada de: “Seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles” (40). La forma en que se inicia en esta nueva aventura puede ser por dos vías: por voluntad propia o por alguien más que lo lleva al extranjero. De acuerdo con Campbell, la aventura del héroe comienza como un accidente o como un paseo ocioso. No obstante, en la resignificación de la figura del héroe en los textos aquí analizados, vemos esta “llamada a la aventura” por una necesidad social, como parte de un fenómeno global.

Otro de los puntos de interés para este análisis, es la ayuda sobrenatural representada por: “Una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar” (46). En *Martina...* Dorotea y Memo encarnan esta imagen; mientras que, en *Golondrinas*, la figura de “Las patronas” es la que proporciona de alguna manera su ayuda.

En la trayectoria del héroe hay un punto en el cual deben cruzar el umbral, es decir, adentrarse a una zona de experiencia. Esta experiencia en los cuentos de hadas y la mitología se ha interpretado como un viaje al interior. Lo que adquiere sentido si pensamos a Alfonso como un niño en transición no sólo física sino espiritual. El arquetipo del héroe, como se ha visto, pasa

por múltiples tropiezos: “Lo cual es necesario para llegar a una independencia y existencias completas” (Bettelheim 137). De esta manera, el viaje iniciático le permite al héroe la integración de su propia identidad. La figura del niño migrante encarnada en Alfonso como héroe representa el crecimiento a través de las circunstancias a las cuales está expuesto.

En el camino del héroe se presentan diversas pruebas y obstáculos. En asociación con los menores migrantes el peligro está latente desde el acto de pasar a un territorio desconocido, tal como el viaje del héroe. Aquí me parece importante remarcar las palabras de Bettelheim cuando dice: “Muchos cuentos comienzan con el abandono de los hijos, hecho que puede tomar dos formas básicas: niños pequeños que se ven obligados por las circunstancias a marcharse por su propia voluntad o que son abandonados en un lugar incapaces de encontrar el camino de vuelta” (138). A través de estas palabras no estamos lejos de imaginar que bien podría tratarse de los niños migrantes, aquellos que han salido de casa por un contexto social que los empuja al abandono del hogar; por otro lado, aquellos que en el camino se van quedando sin tener la posibilidad de regresar. Considero que las dos formas básicas que propone Bettelheim están presentes en el héroe de esta historia.

Entre los peligros que supera un niño migrante encontramos algunos en la trayectoria de Alfonso. Él lucha con los perros, con la bruja y la policía. Todos ellos relacionados con figuras específicas de la realidad migrante. Aquí se puede relacionar a estos personajes con el lado oscuro del arquetipo de la madre. Tanto los perros como los policías, si bien no encarnan el arquetipo materno, son figuras que lo rodean y que se asocian como sus acompañantes o protectores de ese lado negativo. En *Golondrinas* la bruja es la representación de la mujer que controla la trata de niñas, los perros son los que cobran cuotas en la frontera, la policía también

representa la corrupción y el sometimiento del otro. Al tratarse de personajes con los cuales lidia en la frontera, se recrea una vez más Estados Unidos como la parte destructora del arquetipo.

Pese a las adversidades, el tratamiento que le da la autora a su texto permite conciliar la realidad con la fantasía y el héroe supera los peligros. En este sentido, el peligro es aquello que desarrolla Campbell como: “El vientre de la ballena”, o lo que dice Martí del “monstruo y sus entrañas”, aquello que traga al héroe hacia lo desconocido y, nuevamente puede simbolizar un viaje interior. “El proceso de infancia es modificada o invertida por el proceso de la madurez modificando de nuevo por el necesario ajuste a la realidad” (Campbell 62-63). Al héroe de *Golondrinas* la fantasía le permite superar experiencias que en realidad son aterradoras.

En el esquema clásico del héroe, su regreso ocurre tras su triunfo en el mundo desconocido, a veces posible por medio de algún elixir o sustancia mágica. No obstante, en el personaje de Alfonso no se presenta de esta manera. Su aparente triunfo está dentro de las historias que se inventa para hacer de su viaje un camino más soportable. Tampoco hay elixir ni alguna sustancia mágica que le ayude a su regreso. En los cuentos tradicionales, el héroe siempre regresa al lugar de origen pero de manera renovada, ya que su travesía le ha dotado de crecimiento. No obstante, a diferencia del héroe clásico, incluso recordando nuevamente la figura de Ulises o Don Quijote, Alfonso no tiene un lugar al cual pueda regresar. Sin embargo, si se interpreta este postulado como algo simbólico, Alfonso sale de su mundo para transitar por un mundo fantástico. Su camino poblado de historias y transiciones oníricas, le permite como en los cuentos de hadas: “Alcanzar la autorrealización, garantizándole un final feliz” (Bettelheim 56). Ese final feliz en *Golondrinas* sólo ocurre en la imaginación de los niños. Tal como se observa en la esperanza de Chavita y Alfonso al ver en la escena XI a Lupe como prisionera en la casa de la Doña:

CHAVITA: El héroe siempre las salva.

ALFONSO: Ya llegará un príncipe a salvarla.

CHAVITA: ¿Como a la princesa de cabello largo?

ALFONSO: Cuando Lupe tenga el cabello largo, largo, un guapo muchacho la sacará de la casa de la bruja. Después irán a la escuela. (46)

La figura del príncipe y la princesa, vista en diversos cuentos de hadas, remite a la historia de Rapunzel presa en la torre de un castillo. También la esperanza de un final feliz se ve en el diálogo de Alfonso, a principios de la escena XIV, en la que observa como posibilidad que Chavita haya sido el único que logró llegar a su destino y reencontrarse con su papá:

ALFONSO: Pasamos esa noche en el campo frío. Nos llovió mucho y casi ni dormimos. Al otro día, Chavita tomó el autobús que lo llevó con su padre. (*Toma el autobús*). Llegó al lugar donde su papá trabajaba. (*El padre de Chavita lo recibe con una bolsa llena de dulces*). ¡Se puso tan contento! Trabajaron unos meses ahí (*Chavita y su padre siembran*) y regresaron a su pueblo con mucho dinero. Chavita fue a la escuela y por las tardes iba con toda su familia a ver películas en la plaza. ¡Vieron como un millón de títeres! (*Pausa*). (54)

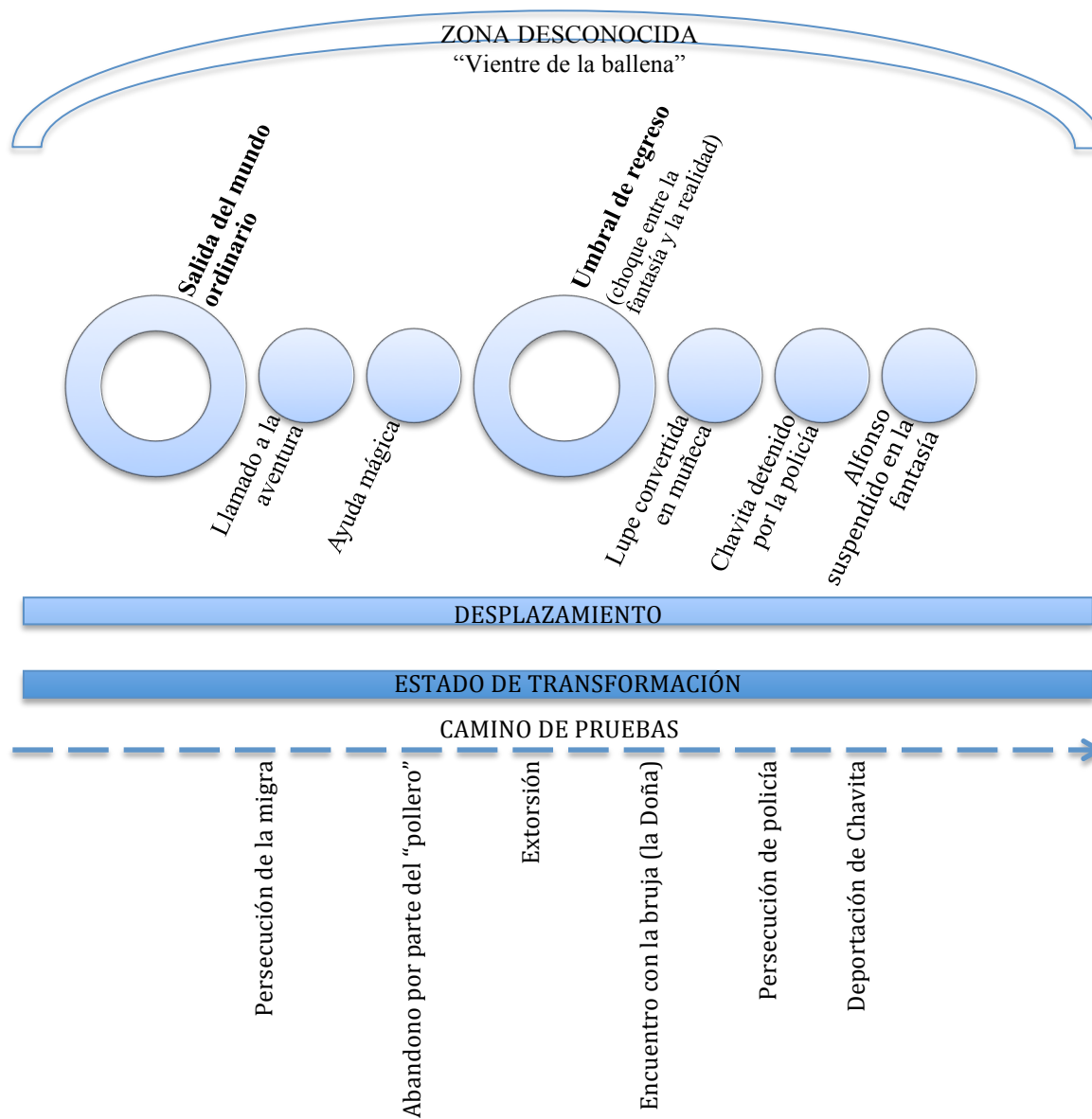
No obstante, luego de la pausa dice: “Pero no. (*Silencio. El padre de Chavita sale. Chavita queda quieto en escena.*) En la noche, mientras dormíamos, nos encontraron los gigantes” (54). Al inicio de esa escena construye una historia más con sus esperanzas para después pasar al impacto que le produce la realidad. En esa realidad se ve a Lupe siendo vendida, a Chavita atrapado por la policía y a Alfonso reflexionando sobre todo lo acontecido. A pesar de eso, la autora agrega un diálogo en el que se disuelve la verdadera realidad de los acontecimientos y siembra la duda de si lo que nos dice Alfonso también es parte de las historias que él mismo se cuenta:

ALFONSO: Me fui con la familia. Llegué con mi mamá. Mi pobre Dulcinea, cuánto había llorado. Le conté todas mis aventuras, de mis amigos, de Lupe, de Chavita. *(Pausa)* Aún creo que llegará un día en el que Chavita, Lupe y yo nos reunamos a comer helado. (55)

El final está abierto a múltiples interpretaciones. Como dice Birkhäuser: “Los cuentos, como los problemas humanos nunca llegan a un final absoluto” (120). Dadas las anteriores situaciones, en las que Alfonso introducía o inventaba sus propias historias, no se sabe si realmente se reunió con su padre o como sus amigos se quedó en el camino. Si hasta el final el niño siguió construyéndose como héroe y por ello consiguió su propio triunfo o si Alfonso con sus elaboraciones y exageraciones fantásticas pudo finalmente vencer los peligros del niño migrante indocumentado.

Lo que podemos concluir desde la perspectiva psicológica es que: “La capacidad mágica de la imaginación como fuerza psíquica creativa a menudo ayuda al ser humano a que un complejo destructivo no le engulla” (Birkhäuser 128), lo cual pudo haber pasado con Alfonso. Por su parte, la capacidad literaria de la autora, con el uso de imágenes y recursos oníricos suaviza el enfrentamiento con lo terrible que trae consigo la migración y brinda un camino de esperanza. Así, la imagen del héroe en *Golondrinas* permite conciliar lo que uno como espectador o lector desea que suceda.

A continuación muestro el diagrama de la trayectoria de Alfonso, con el fin de observar cómo el viaje del héroe clásico se modifica y se construye un nuevo recorrido.



**Diagrama 3.** Trayectoria del viaje del héroe en *Golondrinas*  
Elaboración propia.

El diagrama anterior sintetiza el camino de los niños en la obra, dejando ver que la trayectoria del héroe inicia desde antes de lo que se muestra en la primera escena, ya que la obra comienza cuando ya están en el camino. Sin embargo, la construcción de héroe en Alfonso comienza después del abandono del “pollero”. Asimismo al final no hay retorno al hogar. También sugiero que toda su trayectoria ocurre en “el vientre de la ballena”, y el camino de pruebas está presente en todo su recorrido, integrando el viaje migrante como su propio camino de transformación.

Para cerrar el aspecto del héroe/heroína que he resaltado hasta el momento se puede decir que en ninguna de las obras hay encuentro con los padres. Es decir, no se muestra en escena, sólo se enuncia desde una carta o desde un diálogo que proyecta la imaginación del niño. Así, las dos obras, a través de sus personajes heroicos hacen uso de las metáforas no sólo en palabras sino en imágenes visuales que se ajustan al pensamiento simbólico de la niñez. Por otro lado, implica al lector u espectador adulto a una reflexión aún más asociada a la realidad social.

La función de las obras en un contexto social tan específico no es la representación de la realidad tal cual es, como quizá otros géneros literarios realistas lo hacen. La dramaturgia para la infancia que aquí se ha analizando señala el tema, expone diversas adversidades, pero poetiza tal problemática de manera que se abre un espacio de reflexión en el que tanto el niño como el adulto puede inferir o decidir el final.

Para cerrar este capítulo propongo la siguiente tabla en la que se visualizan las relaciones con las figuras mitológicas encontradas; ya que, como se observó, los personajes de ambas obras remiten a figuras mitológicas y arquetípicas, resignificandolas en el contexto del migrante infantil mexicano indocumentado.

<b>Arquetipo</b>	<b>Representación</b>	<b>Personajes</b>
<b>MADRE</b>	Penélope	Madre de Martina/Madre de Alfonso, Chavita y Lupe
	Hada y ángeles	Dorotea/Las Patronas
	Circe	Bruja/Doña
<b>PADRE</b>	Ulises	Padre de Martina
<b>HÉROE</b>	Ulises	Alfonso/Padre de Martina
<b>HEROÍNA</b>	Atenea	Martina

**Tabla 4.** Relación de personajes por representación arquetípica.

## CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación fue analizar la manera en que la migración indocumentada de menores no acompañados por adultos se construye en las obras *Martina y los hombres pájaro* de Mónica Hoth y *Golondrinas* de Gabriela Román. Para ello se recurrió a la perspectiva teórica del imaginario simbólico, a partir de dos ejes rectores principales: el análisis simbólico de los elementos del aire dentro de la configuración onírica y el análisis arquetípico de los personajes. Se partió de la hipótesis de que las obras dramáticas dirigidas a la infancia en México son construidas a partir de una poética específica para tratar el tema de la migración, desde imágenes y metáforas que constituyen un lenguaje simbólico.

El recorrido que realicé en el primer capítulo tuvo como principal directriz visualizar la relación inevitable entre el desarrollo de la historia del teatro y los procesos sociales, mismos en los que se desenvuelven las distintas etapas del arte dramático. Asimismo, se conformó un panorama contextual desde lo general hasta lo particular del teatro de migración orientado a las infancias en los últimos años. Se observó cómo el teatro como género literario se fue constituyendo en la antigüedad con elementos que traspasaban la mera estructura dramática; es decir, más allá de la forma, el contenido de fondo se fue conformando y nutriendo de la realidad palpable y el entorno inmediato, a veces como muestra de inconformidad del pueblo o como denuncia; otras veces como parte de un esquema político.

En México, el teatro tuvo distintas etapas que lo colocaron como instrumento mágico y ritual en la época prehispánica, pero también como elemento por el cual se logró la conversión religiosa en la época de la conquista. Después fue un reflejo de los cambios sociales, en los que se inclinó por ser un género de entretenimiento y de educación. Lo anterior situó al teatro para las

infancias como un instrumento aleccionador y moralizante al menos hasta mediados del siglo XX.

La presencia del tema de la migración en la dramaturgia mexicana se remite a las obras que autores como Juan Bustillo de Oro y Mauricio Magdaleno escribieron a inicios del siglo XX, como un reflejo del México posrevolucionario. Poco a poco la temática se fue extendiendo en otros autores a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad desde diversas miradas entre las que se observan al migrante que sale del país o el retorno del mismo.

Específicamente en el teatro para la infancia, la migración se empezó a introducir a partir de los años ochenta con breves diálogos que evocan a sujetos migrantes, como es el caso del personaje de la Sirena en *Alegría, la Lotería* de Teresa Valenzuela, o el personaje de Nicolás en *Farsa del valiente Nicolás* de Jorge Ibargüengoitia. Sin embargo, en esas obras no se concreta el tratamiento del tema como conflicto central, sino que convergen y dominan otros tópicos. Además de que los personajes migrantes son adultos; es decir, no se integran las infancias migrantes en tales obras.

En la última década del siglo XX, empieza una creciente exploración hacia temas considerados anteriormente como tabúes. En este periodo la dramaturgia mexicana para la infancia se rige bajo la influencia dramática de la canadiense Suzanne Lebeau, quien ofrece talleres en México y da a conocer su obra cargada de asuntos que retan la visión moralizante que otros años dominaban los escenarios en México. De esta manera, en el país se da paso a la diversidad de temas orientados hacia la infancia a través del teatro.

Así, entrado el siglo XXI, se encuentra una obra clave dentro de la temática de la migración infantil no acompañada, esta es *Martina y los hombres pájaro* de Mónica Hoth. Publicada en 2003 y estrenada el siguiente año bajo la dirección de la misma autora, la obra abre

camino en el teatro para la infancia con tema migratorio, a la par de los cambios sociales y la problemática migratoria en el mundo, cada vez más creciente.

Entre un promedio de trece obras escritas en el periodo de 2003 a 2021 –que abarcan la escritura de autores y autoras que se expanden desde el sur del país hasta el norte, pasando por el centro de México, lo cual refleja una problemática creciente en todo el territorio y no solamente en las fronteras–, se encuentra *Golondrinas* de Gabriela Román, una obra que al igual que *Martina...* invita a introducirse en un mundo onírico y en experiencias fantásticas por las cuales los personajes encuentran su propia constitución migrante.

La confluencia entre realidad y mundo onírico en estas obras me llevó a la elección de un marco teórico que me brindara la posibilidad de interpretación abierta del imaginario simbólico. Por lo tanto, en el segundo capítulo desarrollé la parte más esencial de tal propuesta, ya que esta línea de pensamiento permite visualizar y generar un sentido particular de la imaginación simbólica, material con el que trabaja no sólo la literatura y el arte en general; sino específicamente la dramaturgia para la infancia.

En un primer momento me acerqué a la hermenéutica simbólica para determinar que como herramienta interpretativa expande el sentido de los símbolos. Desde varias posturas teóricas se mostró y justificó el estudio de lo imaginario como una perspectiva de apertura. Con ello se determinó que la imaginación tiene una función simbólica, que se revela en el tiempo y organiza instantes psíquicos de la cultura.

A partir de esto se estableció que la apertura de sentido mantiene su relación con el concepto de mito y arquetipo, ya que estos al ser manifestaciones universales, se presentan en distintas culturas. El arquetipo al estar enraizado en la psique funciona como una pauta heredada de comportamiento inconsciente. Aunque los arquetipos obedecen a factores heredados

culturalmente, se encuentran a través de los siglos y son susceptibles a la interpretación de acuerdo al espacio-tiempo.

Bajo esta orientación en los análisis de *Martina...* y de *Golondrinas* se rescataron los elementos simbólicos, la parte mitológica y los arquetipos. El simbolismo de las imágenes del aire –analizada desde la poética de la imaginación que propone Bachelard– posibilitó la contemplación del vuelo en la interpretación de la migración como un viaje onírico, en el que se presentan las posibilidades de ascensión y sublimación con probables trayectos imaginarios.

Lo anterior primero se observó a través de ejemplos concretos en obras del corpus secundario, tales como *El vuelo de Cliserio*, *Pájaros en la frontera* y *Fantasmitas, cinco sueños regresando al sur*, antes de ser abordados en las obras principales. En ellas se visualizó que algunos elementos del aire tales como el vuelo, las alas, el silencio, el cielo, las estrellas y las aves son recursos utilizados en las dramaturgias de migración, develando un horizonte más amplio en donde el crecimiento espiritual y la transformación de los personajes se hacen presentes.

En el capítulo tres se pudo determinar de qué manera se manifiestan las imágenes del aire y cómo se simboliza la migración en el recorrido de los personajes. Por un lado, se puede determinar que Mónica Hoth produce un texto dramático en el que cada elemento aéreo es importante para su desarrollo. El pájaro que pasa volando con unas alas grandes, las plumas que caen y la pluma que asciende son símbolos que se complementan escena tras escena para llegar hasta el final con una imaginación ascensional. Asimismo, se observó una poética del vuelo que evoca –además el vuelo del ser soñador– al soñador como figura del que migra, pero que sueña un viaje profundo hacia su interior, transformado en nuevas experiencias.

Las imágenes del aire en *Golondrinas* también se dan a través de metáforas en las que el migrante se convierte en ave. La autora integra además, en el simbolismo de las aves, las creencias locales sobre el nahualismo. Las imágenes del aire, no sólo se evocan por medio de las golondrinas sino por medio de la ascensión al tren, así como del trayecto y del camino que se realiza de sur a norte.

En esta parte se constató que los niños migrantes representados tanto en *Golondrinas* como en *Martina...* son personajes soñadores, que se mueven de acuerdo a ciertos elementos que además de remitir a imágenes del aire y del vuelo, se colocan dentro de un estado de ensoñación. Los niños migrantes de las dos obras viven su desplazamiento como un sueño de vuelo en el que las alas están en sus pies. Los personajes infantiles de ambas obras, a pesar de su condición marginal se abren hacia un horizonte mayor, para esto, las autoras deciden involucrar escenas de sueño y de imágenes dentro de un plano onírico, así perciben un mundo con otras posibilidades.

El sueño y la experiencia onírica son detonadores en la construcción de la anécdota y las acciones de los personajes infantiles. De esta manera, las imágenes crean sentidos de existencia y de realidad. En *Martina...* el sueño es lo que estructura en términos dramáticos la obra. Es a través del sueño que el personaje central puede sortear cada uno de los obstáculos y llegar a cumplir su objetivo. En *Golondrinas* el sueño diurno se presenta como el espacio en que se anticipan los peligros que tendrán que enfrentar en su recorrido los personajes. Este estado a su vez los coloca en un estado onírico donde se estimula el espíritu soñador, especialmente en Alfonso.

En *Golondrinas* la autora es muy específica al enunciar en las acotaciones la transición al mundo onírico y materializar lo imaginario como una posibilidad de crear otro mundo. Por su parte, en *Martina...* no hay acotaciones que nos señalen el plano onírico, en ella la experiencia

onírica se convierte en una realidad vivida. Es sólo al final de la obra cuando se señala que las escenas que antecedieron fueron parte de un sueño o alucinación. No obstante, la trama está construida de manera que no se percibe un cambio en el estado real de los hechos y el estado onírico. Sin embargo, se juega con la fantasía y la imaginación simbólica para la construcción de metáforas como el mismo título de la obra.

En la escritura de Mónica Hoth y de Gabriela Román, encontramos una poética determinada por imágenes que hacen posible vislumbrar a la migración infantil no acompañada por adultos en un trayecto en donde la imaginación ascensional y su conexión con el cielo articulan la experiencia de lo real. El plano de lo simbólico es fundamental en la construcción de la poética de las autoras. La realidad simbolizada y la construcción de otros universos se desprenden de la interacción entre realidad y ficción, entre mundo real y mundo imaginario, entre lo socialmente conocido y lo poético. A partir de lo poético, se determinó que la escritura es un proceso dinámico que hace transitar de la mirada adulta al universo simbólico del espectador infantil. El análisis desde la hermenéutica simbólica posibilitó de una manera más amplia y abierta la interpretación de las imágenes. La imaginación simbólica permitió entender a nivel sociocultural las poéticas de las dramaturgas.

En el capítulo cuatro, se realizó el análisis de las representaciones arquetípicas centradas especialmente en la figura de la madre, el padre y el héroe/heroína. Se comprobó que los personajes en ambas obras están contruidos a través de figuras arquetípicas que a su vez remiten a algunas mitologías antiguas. Una de las figuras que más destaca en la configuración de la mujer en contexto migrante es la de Penélope. En ambas obras, pero con mayor claridad en *Martina...* se recrea el mito en el sentido de la espera. Las Penélopes en las obras expuestas son las madres de los niños que migran, madres que siguen una tradición cultural y que se instalan en figuras

mitológicas. Otro de los personajes que se identifica con el arquetipo de la madre es Dorotea. Ella actúa como protectora y guía en el camino de Martina. “Las patronas”, aunque no se ven como personajes en escena, son también una figura del arquetipo de la madre bondadosa porque proveen a los niños migrantes en *Golondrinas* el alimento para que puedan continuar su camino.

Por otro lado, el arquetipo de la madre se presenta con algunas variantes del lado oscuro. Entre ellas se encuentran a los personajes de la Bruja y la Doña. Estos personajes actúan como oponentes en las circunstancias de los niños. Asimismo, se asocian las figuras oscuras como producto del complejo materno que las transforma en su lado destructor y denigra a los personajes migrantes. Una de las aportaciones más importantes de esta tesis fue la relación que se estableció entre Estados Unidos y el arquetipo de la madre destructiva. En ambas obras, este país fronterizo ocupa el espacio de conflicto en el que aparecen perros como representación de la migra, que a su vez se le da el sentido de personajes que conducen hacia “las entrañas del monstruo” o de guías hacia el inframundo. A nivel arquetípico se asocian con los acompañantes de la bruja, madre terrible y país destructor.

La frontera actúa como aquello que envuelve, traga y absorbe las facultades de los migrantes. Opera como parte de la madre destructiva, a través de la metáfora de los hombres pájaros que al ser convertidos en animales pierden sus facultades racionales y la posibilidad de actuar con libertad. A esto último se añaden las figuras de jaulas en el caso de *Martina...* o la vitrina en el caso de *Golondrinas*, visibilizando la privación de la libertad en la frontera. Personajes como el Lobo o el Perro, que están presentes en ambas obras, remarcan el poder devorador del límite fronterizo. Esto a su vez devela al país originario como la madre patria que expulsa y a la frontera como la madre que aniquila.

Por otro lado, la dramaturgia analizada, permite observar la reescritura de los mitos femeninos; por ejemplo, las niñas no permanecen en casa, ya sea por una transgresión, o por una fuerte necesidad que las impulsa a salir. En el caso de Lupe, a pesar de salir de casa, su trayectoria termina también en el sentido de la mujer que espera, sólo que en este caso como prisionera, por lo tanto, su cautiverio corresponde a la trata de menores.

En cuanto al arquetipo del padre, se vio cómo los padres de los niños son figuras ausentes y en la obra de *Martina...* tiene mayor relevancia dicha ausencia, ya que es el motivo por el cual emprende su travesía. En el personaje de Martín se encontró de una manera más encarnada la figura del héroe mitológico Ulises, mismo que se presentó en la construcción de Alfonso. Se observó también el olvido, el abandono familiar, y la privación de la libertad en los hombres que son prisioneros, no sólo al llegar a la frontera, sino prisioneros de su propio destino.

En el arquetipo del héroe se destacó la figura de Atenea como regente del carácter de Martina y ésta como la protectora de su propio padre, así como la figura gracias a la cual renace el padre. Es decir, por vía de los actos heroicos que supera la niña es posible el retorno de su padre. Un retorno que puede también interpretarse como el regreso a su patria. El viaje heroico femenino posibilita la integración con lo masculino en la heroína, que desde la perspectiva del cuento de hadas y la psicología de los personajes, impulsa al crecimiento espiritual de la niña. Desde este ángulo, se puede comprobar que la renovación de lo femenino en *Martina...* responde a la autodeterminación con la que actúa desde el principio y que la transgresión hacia los mandatos de su núcleo familiar desvanece los roles tradicionales que eran heredados a las mujeres de su familia. Quiero señalar que al incorporar a la niña migrante como heroína se está rompiendo también con la forma tradicional de analizar a las figuras heroicas, ya que se reconocen las características de la mujer (niña) migrante.

Por otro lado, Alfonso recurre a historias de fantasía para poder desarrollarse como héroe en *Golondrinas*. Los elementos de la fantasía y la imaginación que instalan al personaje en un mundo onírico, especialmente en escenas de mayor crudeza, le dotan de herramientas para su crecimiento. Un crecimiento, que como se explicó, tiene que ver con una transición de un estado inicial a un estado de transformación, mismo que vemos en Martina, quien rompe con las normas heredadas familiarmente respecto al rol que debe asumir la mujer. En *Golondrinas* es un estado onírico que la misma autora propone y en *Martina...* es un mundo construido a través del sueño en el que se desarrolla todo su viaje. El sueño y la fantasía por tanto van a ser las bases de las experiencias mitológicas.

La construcción de los personajes migrantes infantiles, además de estar enraizada en la mitología, se da a través de la incorporación de alusiones a cuentos populares que funcionan como referentes hacia el público y el lector adulto. Además de transformar el conflicto social a metáfora de las diferentes adversidades por las que pasan las niñas y los niños migrantes.

Finalmente, mi análisis también contribuyó a la observación de un nuevo círculo mitológico del viaje iniciático del migrante indocumentado infantil; ya que en su manera tradicional, el círculo mitológico del héroe presenta un seguro retorno al hogar, pero en los héroes de las dos obras, sólo se cumple en *Martina...* mientras que en *Golondrinas* el final sugiere que el héroe ya no tiene retorno al hogar. En términos psicológicos la vuelta al hogar representa una vuelta a sí mismo, que es posible por medio del crecimiento y la transformación del héroe. No obstante, en el contexto migrante se modifica esta vuelta porque el hogar es el camino, de manera que tanto el crecimiento como la transformación se experimentan en un trayecto continuo que no concluye en el retorno, sino que se acrecienta dentro de las experiencias migrantes de las niñas y los niños.

## REFERENCIAS

- Aragón, María Eugenia. *El teatro nacional de la ciudad de México 1841-1901*. México: CITRU-INBA, 1995. PDF.
- Arendt, Hannah. "Imaginación, esquema y juicio [en Kant]", en Miyan Bradley, *Se trata de tu interés*. Web. 29 de agosto de 2015. <<https://miyanbradley.wordpress.com/2015/08/29/imaginacion-esquema-y-juicio-en-kant-por-hannah-arendt/>>
- Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México: Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México: Panorama Editorial, 1985. Impreso.
- Aruj, Roberto S. "Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica". *Papeles de población*, 2008, vol. 14, n.55, 11-27.
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños. Ensayo de la imaginación en movimiento*. México: FCE, 2017. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1997. Impreso.
- Beltrán Pérez, Julián. "Una sutil línea fronteriza entre lo ficcional y lo meramente real en la literatura de Hugo Salcedo". *La Colmena*, no. 69, 2011, pp. 115-119. Editorial Universidad Autónoma del Estado de México.
- Beristain, Evelia et al. "Una escuela nacional de teatro. Apuntes para la historia de la E.A.T." *Tramoya*. octubre-diciembre 1991, no. 29, 27-65.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995. Impreso.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. México: Crítica, 2013. Impreso.
- Birkhäuser-Oeri, Sybille. *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid:

- Turner. 2010. Impreso.
- Bradú, Fabienne. “Antonietta Rivas Mercado y el Teatro de Ulises”. *Revista de la Universidad*. 486. 1991: 48-50. [En línea] Disponible en: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/13410/public/13410-18808-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/13410/public/13410-18808-1-PB.pdf) (consulta: 19 de octubre de 2018).
- Brun, Josefina. *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010*. México: INBA, 2011. Impreso.
- Bueno, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: UNMSM, 2004. PDF.
- Cabrera Duarte, Mario y Valdez Gardea, Gloria. “La niñez migrante: un sector que demanda mayor atención pública”. En *Desarrollo humano transfronterizo: retos y oportunidades en la región Sonora-Arizona*/Coord: Gustavo Córdova Bojórquez, Justin Dutram Hansen, Blanca Esthela Lara Enríquez, José Guadalupe Rodríguez Gutiérrez. México: El Colegio de Sonora, Universidad de Sonora, El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Estatal de Sonora. 2013. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/346364581\\_La\\_ninez\\_migrante\\_un\\_sector\\_que\\_demanda\\_mayor\\_atencion\\_publica](https://www.researchgate.net/publication/346364581_La_ninez_migrante_un_sector_que_demanda_mayor_atencion_publica) [Consultado el 3o de agosto de 2021] 349-369 pp.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: FCE, 1972. PDF.
- Cantú, Mario. *Filosofía de la dramaturgia: Una ontología del acontecimiento poético*. México: Paso de Gato. 2020.
- Carballido, Emilio. *Teatro joven de México*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *El arca de Noé*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1974. Impreso.

- Carrasco, Maribel. *Niño de Octubre*. México: Conaculta, 2012. Impreso.
- Castillo Merlo, Mariana. “Mimesis y máthesis: acerca de sus conexiones en la Poética de Aristóteles”. *Dianoia*, vol. LXI, no. 77, (noviembre de 2016).
- Castro, Carlo Antonio. “Educación indigenista: el teatro Petul en los años cincuenta”, *Tramoya*, (Abril-Julio 2001): 211-224.
- Chavez, Leo R. *Shadowed lives: Undocumented immigrants in America Society*. Fort Worth, Texas: Harcourt Brace College Publishers, 2013. PDF.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. PDF.
- Choza, Jacinto y Pilar Choza. *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Barcelona: Ariel, 1996. PDF.
- Colasanti, Marina. “Tres veces traicionados, los cuentos de hadas conservan su poder”. En *Linternas y bosques*. Web. 20 de agosto 2020. Disponible en <https://linternasybosques.com/2020/08/20/tres-veces-traicionados-los-cuentos-de-hadas-conservan-su-poder-por-marina-colasanti/> Fecha de acceso: 1 de mayo de 2022.
- Dalton Palomo, Margarita. *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*. México: El Colegio de México, 1996. PDF.
- Del Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto ala puesta en escena*. México: Paso de Gato, 2014. Impreso.
- Diago, Manuel V., “La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia”. *Criticón* (Toulouse), 63, 1995: 103-117.
- Díaz de Chamorro, María del Carmen. “Antecedentes históricos del teatro popular mexicano”. *Revista Relaciones*. El Colegio de Michoacán, 2014: 81-88.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Paso de Gato, 2014. Impreso.

Downing, Christine. *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. Trad. Maria-Pau Pigem. Barcelona: Kairós, 2010. PDF.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot. 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_ “Apuntes 11 Jorge Dubatti - El teatro como acontecimiento”. Paraná: FHAYCS Audiovisuales, *Youtube*, 29 de agosto de 2016.

Dubatti, Jorge y Nora Lía Sormani. “Los temas tabú en el teatro para niños y jóvenes” En *Boletín Iberoamericano de teatro para la infancia y la juventud*. Madrid: Assitej-España, 2011: 45-64.

Durand, Gilbert. *Mitos y sociedades: Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos, 2003. Impreso.

\_\_\_\_\_ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981. Impreso.

\_\_\_\_\_ *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968. Impreso.

Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: FCE, 1981. Impreso.

Franco, Isabel y Antonio Escobar, coord. *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*. México: Conaculta/INBA-CITRU, 2011.

Frino. *El vuelo de Cliserio*. México: Conaculta, 2007. Impreso.

Garagalza, Luis. *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos, 2002. PDF.

García Gual, Carlos. *Audacias femeninas*. Madrid: Nerea. 1991. PDF

García, Yoloxóchitl. *Perspectivas de la dramaturgia para niños en México*. Madrid: ASSITEJ-España, 2016. Impreso.

Gutiérrez, Fátima. “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos

- metodológicos”. En *Théleème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 27 (2012) 175-189.
- Hernández, Mirtha. “Niños, los protagonistas más tristes en las migraciones”. *Gaceta UNAM*, 31 de enero de 2019, 7.
- Herrera, Yuri. *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica, 2010. Impreso.
- Homero. *Odisea*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1993. PDF.
- Hoth, Mónica. *Martina y los hombres pájaro*. Madrid: Assitej-España, 2020. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Martina y los hombres pájaro*. México: Conaculta, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_ “Entrevista personal”. 01 de mayo de 2013. Inédita.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Piezas y cuentos para niños*. México: Booket, 2016. Impreso.
- Jansen, Dorte. *Feliz nuevo siglo de dramaturgas*. México: Paso de Gato. 2019. Impreso.
- Jáuregui Díaz, José Alfredo y María de Jesús Ávila. “El uso de coyote o pollero en el proceso migratorio México-Estados Unidos, 1993-2010”. *Huellas de la Migración*, v. 2, n. 4, p. 151-186, feb. 2018. Disponible en: <<https://huellasdelamigracion.uaemex.mx/article/view/9657>>. Fecha de acceso: 23 sep. 2021.
- Jiménez Cacho, Marisa. “Presentación”, en Manon Van de Water (ed.) *Teatro para públicos jóvenes; perspectivas internacionales*. Trad. Otto Minera. México: Ediciones El Milagro/INBA, 2012. Impreso.
- Jiménez, Oz. *Fantasmitas, cinco sueños regresando al sur*. Texto inédito. PDF.
- \_\_\_\_\_ *Jando*. Texto inédito. PDF.
- Jung, Carl Gustav. *La vida simbólica*. Madrid: Trotta, 2009. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona: Paidós, 1995. PDF.

- \_\_\_\_\_ *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad. Miguel Murmis. Buenos Aires: Paidós, 1970. PDF.
- Kugler, Paul. “La creación psíquica de imágenes: un puente entre sujeto y objeto”. En Young-Eisendrath, Polly y Dawson Terence, ed. *Introducción a Jung*, Cambridge University, Madrid, 1999. Impreso.
- Kurguinian, María Sergueievna. *Hacia una teoría dramática*. Trad. Armando Partida Tayzan. México: Paso de Gato, 2010. Impreso.
- Lanceros, Patxi. “Interpretación y símbolo”. En Luis Garagalza. *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos, 2002. PDF.
- Lebeau, Suzanne. *Escribir para públicos jóvenes. Una conquista de la libertad*. México: Paso de Gato. 2019. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato-Cendeac, 2013. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Tragedia y teatro posdramático*. México: INBA-CITRU, 2019. PDF.
- Leyva, Amaranta. “Los porqués de Suzanne Lebeau”. *El Universal*. 16 de marzo de 2014. *Confabulario. Suplemento cultural*: 4-5, Impreso.
- Loyola, Miguel. *El pez que aprendió a volar*. Texto inédito.
- Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos*. México: Sexto Piso, 2016. Impreso.
- Macgowan, K. y W. Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. México: FCE, 2004. Impreso.
- Martí, José. *Obras completas*. Vol. 20. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992. PDF.
- Malpica, Javier. *Papá está en la Atlántida*. México: SM. 2016. Impreso.
- Martínez González, Roberto. “Sobre el origen y significado del término nahualli”. *Estudios de la cultura náhuatl*. Vol. 37, 95-105.

Medina, Xóchitl. *70 años de teatro escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México: INBA-CITRU, 2013. PDF.

Murdock, Maureen. *Ser mujer, un viaje heroico*. Madrid: Gaia, 2020. PDF.

Neumann, Erich. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta. 2009. Impreso.

Obregón-Velasco, Nydia y María Elena Rivera-Heredia. “Impacto de la migración del padre en los jóvenes: cuando la migración se convierte en abandono”. *Ciencia UAT*. Vol. 10, núm. 1, 56-67 (Jul-Dic. 2015)

Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. México: Porrúa, 1961. Impreso.

Olguín, David, comp. *Un siglo de teatro en México*. México: Conaculta-FCE, 2011. Impreso.

Oliva, César y Francisco Torres. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.

Olmos de Ita, Enrique. *El sur viaja en tren*. Texto inédito. PDF.

Olsson, Fredrik. “*Me voy pal norte*”: *La configuración del sujeto migrante indocumentado en ocho novelas hispanoamericanas actuales (1999-2009)*. Gotemburgo: Universidad de Sevilla/Universidad de Gotemburgo, 2015. PDF.

Palacios, Cristian. *Hacia una teoría del teatro para niños*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2017. Impreso.

Partida, Armando. “Emilio Carballido: promotor de la Nueva Dramaturgia”. *Tema y variaciones*. Núm. 55, semestre II, julio-diciembre, UAM Azcapotzalco, 79-84.

\_\_\_\_\_ *La vanguardia teatral en México*. México: ISSSTE, 2000. Impreso.

- \_\_\_\_\_ Teatro del norte y fronterizo. México: UNAM. Disponible en [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6644/APartida\\_Teatro\\_Nte\\_Front\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6644/APartida_Teatro_Nte_Front_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consultado el 30 de agosto de 2021]
- \_\_\_\_\_ Cuatro pilares de la licenciatura en Literatura dramática y teatro. En Enrique Mijares (comp.) *Investigación, aprendizaje y creación en artes escénicas*. México: UANL. 2021, 79-94.
- Ráez Padilla, Juan. *Tierra, agua, aire y fuego: Manual de simbología*, Oviedo: Septem, 2015. Impreso.
- Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI-XVII*. México: INBA-CITRU, 1993. PDF.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta. 2004. Impreso.
- Rocca, Roberto. “El sueño despierto (rêve éveillé) de Robert Desoille”. En *Asociación de Psicoterapia de la República Argentina*. Web. Año X, 2017, <[https://www.apra.org.ar/pdf/x2017/3El\\_SuenoDespierto.pdf](https://www.apra.org.ar/pdf/x2017/3El_SuenoDespierto.pdf)>
- Román, Gabriela. *En la orilla: Dos obras de teatro para niños*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2014. Impreso.
- Rueda Peña, Sofía. “Cero tolerancia. Una política migratoria que atenta contra la seguridad humana”. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2019. PDF.
- Ruiz Peralta, Liza Fabiola y García Cárdenas, Eric. *Movilización, migración y retorno de la niñez migrante. Una mirada antropológica*. [Reseña] *Región y sociedad/ año XXII/ 63*, 2015. 299-309. PDF.
- Salcedo, Hugo. *El teatro para niños en México*. México: Porrúa, 2002. Impreso.

\_\_\_\_\_ *La migración en el teatro para la infancia y la juventud de México*. Madrid: ASSITEJ. 2020. Impreso.

\_\_\_\_\_ coord. *Frontera, migración y teatro. Una consideración del teatro fronterizo de México*. Buenos Aires: Argus-a, 2021. PDF.

Salcedo, Hugo y Andrea Spears. “El tema de la migración (hacia Estados Unidos) en algunas obras del teatroexicano”. *Estar en el presente: literatura y nación desde el Bicentenario*. Eds. Enrique Cortez y Gwen Kirkpatrick. Lima: Latinoamericana, 2012. 435-50. PDF.

Sánchez Ambriz, Mary Carmen. “Jorge Ibarguengoitia: escribir para niños”. *Nexos*. Enero 22, 2018.

Sánchez, Daimary. *Are you bringing something from Mexico?* México: Paso de Gato, 2013. Impreso.

Shinoda Bolen, Jean. *Las diosas de cada mujer. Una psicología femenina*. Barcelona: Kairós, 2015. PDF.

Sierra, Valentina. *Una bestia en mi jardín*. Madrid: Assitej, 2020. Impreso.

Solares, Blanca. *Madre terrible. La diosa en la religión del México Antiguo*. Barcelona: Anthropos, 2007. Impreso.

Soto, Ulises. *Casting para un hermano*. Texto inédito. PDF.

Tracón, Santiago. “Realidad y realismo en el teatro”. *Revista Signa*. 15, 2006: 535-560. PDF.

Toriz Proenza, Martha Julia. *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*. México: INBA-CITRU, 1993. PDF.

\_\_\_\_\_ *Teatralidad y poder en el México antiguo: la fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*. México: Conaculta-Citru, 2011. PDF.

Torres, Chantal. *Pájaros en la frontera*. Texto inédito. PDF.

Turner, Víctor. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988. PDF.

UNICEF. “Caravana de migrantes: 2.300 niños viajan en ella y necesitan protección”. 26 de octubre de 2018. Disponible en <https://www.unicef.es/noticia/caravana-de-migrantes-2300-ninos-viajan-en-ella-y-necesitan-proteccion>

Usigli, Rodolfo, “Prólogo” [“Caminos del teatro en México”] a Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1933: v a lxxx. También en *Teatro completo, IV. Escritos sobre la historia del teatro en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 237-268. Impreso.

Valenzuela, Teresa. “Alegría, la lotería”. *Tramoya. Números 19-20*. México: Universidad Veracruzana, 1989. 107-122. Impreso.

Zuluaga Gómez, Rubén Darío. “La mimesis en el teatro clásico”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol. 7 enero - diciembre de 2013: 87-98. PDF.

Zúñiga, Antonio. *La vieja rabiosa del norte*. Texto inédito. PDF.

## ANEXO

### a) Semblanzas de las dramaturgas

#### **Mónica Hoth**

Nace en la ciudad de México en 1958. Se ha dedicado a la escritura de textos dramáticos dirigido principalmente a públicos jóvenes. También es titiritera y gestora cultural. Recibió el Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para niñas, niños y jóvenes 2003, por su obra *Martina y los hombres pájaro*. Asimismo fue acreedora del reconocimiento Citation of Excellence in the Art of Puppetry, Unima/USA, en 1988 por *Historia de duende y otras realidades*. Los formatos para los que ha escrito son teatro para actores, títeres de sombras, marionetas, teatro aéreo, robot y bailarían, radio teatro, teatro breve, música y escena, teatro histórico y documental. Cuenta con obras publicadas en diferentes países tales como México, EUA, Belice y España; mismas que se han presentado en México, Estados Unidos, Cuba, Perú, Australia, Holanda, Nueva Zelanda, Honduras, España y Belice. Actualmente colabora con Teatro de Ciertos Habitantes, como co-autora de las obras *Quijote vencedor de sí mismo*, *Baja la Voz* y *Triple Concierto*, esta última nominada, en el 2019, al premio Mejor Dramaturgia Mexicana, por la Agrupación de Críticos y Periodistas de Teatro. A.C. (ACPT). Gestora y directora de 13 ediciones del Festival Internacional de Títeres de San Miguel de Allende, Guanajuato, ciudad donde radica desde hace más de 20 años. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA en el periodo 2018-2021.

**Gabriela Román**

Nace en Cuernavaca, Morelos en 1986. Es Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Cursó el Diplomado en Creación Literaria del INBA. Participo en el Primer Seminario Nacional de Creación de Espectáculos para Adolescentes, poéticas jóvenes. Participó en la Residencia Internacional de Escritura de la Universidad de Iowa, EU. Fue becaria del Programa de Residencias Artísticas Específicas por el Lark Play Development Center 2019 en Nueva York. Además de ejercer la escritura, se ha desarrollado como directora escénica, actriz y traductora. Ha logrado varios reconocimientos nacionales como internacionales. Por parte del Consejo de Artes de Canadá recibió subvención para la traducción *Hipopotamiga* de Louise Bombardier. Su obra *Cósmica* se publicó por ASSITEJ-España. En 2013 su obra *Coctel Molotov* fue seleccionada para su publicación en los *Textos de La Capilla*. En 2010 fue acreedora de la mención honorífica del Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para niñas, niños y jóvenes por *Golondrinas*. Fue finalista del Premio Mancebo del Castillo 2016 por *Iridiscentes*. Ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera 2019 por *Playa Paraíso*. Sus textos se han presentado y publicado en México, España, Argentina, EUA y Malawi, contando con traducciones al inglés y al portugués. Ha sido becaria del FONCA en el área de dramaturgia, así como del PECDA.

b) Listado de las puestas en escena<sup>56</sup>*Golondrinas*

<b>Año</b>	<b>Compañía</b>	<b>Dirección escénica</b>	<b>Lugar</b>
2017	Café con Leche	Eva Lugo	Hermosillo, Sonora.
2019	La Butaca Roja	José Uriel García Solís	Xalapa, Veracruz
2020	Cascabel Teatro	Miguel Cruz	Oaxaca, Oaxaca

*Martina y los hombres pájaro*

<b>Año</b>	<b>Compañía</b>	<b>Dirección escénica</b>	<b>Lugar</b>
2004		Mónica Hoth	San Miguel de Allende, Guanajuato
2004		Carlos Gueta	Nayarit
2006		Mónica Hoth	Ciudad de México
2006	Teatro Ojo	Jesús Quintana	Tijuna, BC
2007		David González	Pachuca, Hidalgo
2008		César Cabrera	Ciudad Juárez, Chihuahua
2008		Consuelo Meneses	Puebla, Puebla
2009	Teatro Rocinante	Mauricio Pimentel	Pátzcuaro, Michoacán
2010	Y la nave va	Rocío Belmont	Estados fronterizos México-Estados Unidos
2011	Luna Morena	Miguel Ángel Gutiérrez	Guadalajara, Jalisco
2011	Micro-actores	Uriel Bravo	Querétaro, Querétaro
2011		Omar Almela y Jitzel García	San Luis Potosí, Aguascalientes y Zcatecas
2012	Luna Morena	Miguel Ángel Gutiérrez	Guadalajara, Jalisco
2012	La Reliquia	Sandra Muñoz	Torreón, Coahuila
2012	Cuerda Floja	José Ángel Soto Favela	Durango, Durango
2014		Mercedes de la Cruz	Cuernavaca, Morelos
2014	Luna Morena	Miguel Ángel	Guadalajara, Jalisco

<sup>56</sup> La elaboración de este listado fue posible a la información proporcionada por las autoras, su organización y elaboración final se cotejó con otras fuentes como programas de mano y funciones a las que asistí presencialmente en las ciudades de México, Xalapa y San Cristóbal de las Casas.

		Gutiérrez	
2014		B. Barrios, Iker Arce y Adriana Ruiz	Ciudad de México
2014		Mauricio Pimentel	Michoacán (Gira por el estado)
2015		Carlos Borja	Monterrey, Nuevo León
2015	Thetre Group The Shop		Los Ángeles, California.
2016		Sergio Camacho	Morelia, Michoacán
2017	Brujas	Irelis Vázquez	Morelos
2017		Sergio Camacho	Morelia, Michoacán
2018	Teatro Caracol	Carelia Amezcua	Colima, Colima
2018		Johnatan Barrales	Xalapa, Veracruz
2018		Betania Benitez	Xalapa, Veracruz
2018	Tupsin	Alfredo Vergara	Mazatlán, Sinaloa
2019		Tadzio Neumano	San Luis Potosí
2019			Ciudad de México
2019		Paola Rievermann	Aguascalientes
2019		Ricardo Bugarín Hernández	Lerdo, Durango
2019		Ricardo García Luna	Ciudad de México
2019		Steven Rodmen	Ciudad de México
2019		Martha Ponce	Tampico
2019		Indhira Infante	Toluca, Edo. Méx.
2020		Indhira Infante	Toluca, Edo. Méx.
2021	Raíz y memoria	Rodolfo Soto	Guerrero
2021	Raíz y memoria	Rodolfo Soto	Puebla, Puebla; Acapulco, Guerrero; Oaxaca, Oaxaca; San Cristóbal de las Casas, Chiapas; Chilpancingo, Guerrero.
2021		Orlando Tovar	Monterrey, Nuevo León; Gómez Palacio; Saltillo; Chihuahua; Ciudad de México.