

# **CAMBIO DE PARADIGMA EN LA DRAMATURGIA MEXICANA PARA JÓVENES AUDIENCIAS**

**YENIZEL CRESPO ALARCÓN**

Compañía Marionetas de la Esquina, Centro Cultural La Titería, Ciudad de México  
*yeni.danzart@gmail.com*

**Abstract:** This article aims to analyze the paradigm shift that has affected 21st century Mexican dramaturgy for children and young audiences, as a result of the global transformations that began in the early 1990s. Likewise, the article examines how childhood and adolescence are historical constructions that emerge in response to sensibilities, ways of life, and social needs at different historical moments. Canadian actress, playwright, and director Suzanne Lebeau is identified as a key figure in this change; she exerted a decisive influence on some of the most relevant Mexican playwrights for children and adolescents. Through the analysis of selected works, the study explores the concerns and needs to which the most current discourses respond, and also the perspectives and conceptions that drive them.

**Keywords:** Theatre for young audiences, playwright, childhood, adolescence, History, social paradigms, Suzanne Lebeau, Premio Bellas Artes.

**How to cite:** Crespo Alarcón, Y. (2026) “Cambio de paradigma en la dramaturgia mexicana para jóvenes audiencias”, *Concept* 1(32), pp. 117-137. DOI: <https://doi.org/10.37130/f6006w02>.

## ***Introducción***

Durante muchos años, la literatura enfocada en las infancias estuvo plagada de aleccionamientos y normas morales, ajustando sus discursos a la mirada del adulto que pretendía moldear la visión del infante. A esta perspectiva adultocentrista se le solía dar un tratamiento fantástico o mágico para lograr conectar con niñas y niños y, de este modo, modelar su comportamiento según las necesidades y valores de la figura autoritaria. En sus inicios, el teatro para las infancias consistía principalmente en adaptaciones de cuentos o narraciones que conservaban la estructura y los elementos mágicos y fantásticos de dicha literatura. Sin embargo, desde hace algunas décadas, dramaturgos y dramaturgas de distintas partes del mundo comenzaron a cuestionarse desde qué lugar se les estaban relatando las historias a niñas y niños y con qué finalidad.

En el presente artículo propongo una reflexión sobre el cambio de paradigma en la dramaturgia mexicana para jóvenes audiencias de la última década, con el objetivo de comprender su evolución y el momento actual del campo: ¿qué temas sociales se están abordando?, ¿qué poéticas se están proponiendo?, ¿qué ideologías pueden identificarse en el teatro para jóvenes audiencias? y ¿cómo se está concibiendo actualmente el concepto de infancia en México?

Si bien podría afirmarse que la dramaturgia para públicos jóvenes es un género relativamente reciente, en los últimos años ha experimentado un crecimiento considerable. Analizar el conjunto total de obras producidas para jóvenes audiencias en México implicaría una investigación de mayor alcance. Por esta razón, he tomado para el estudio un par de obras escritas, en 1972 y 1984,

por dos autores representativos de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana<sup>1</sup>, así como cinco obras ganadoras del Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher entre 2016 y 2024, en atención a la relevancia de este premio a nivel nacional<sup>2</sup>. El contraste entre las obras de la entonces Nueva Dramaturgia Mexicana y las compuestas durante la última década, servirá para observar un cambio de paradigma en la dramaturgia mexicana para jóvenes audiencias<sup>3</sup>. Éste ha consistido en desplazar el teatro como herramienta de adoctrinamiento hacia un espacio donde niñas, niños y jóvenes tienen la posibilidad de explorar las emociones que los atraviesan en relación con su contexto.

## 1. Las niñas, los niños y los adolescentes como protagonistas

La idea de que los seres humanos atraviesan etapas claramente diferenciadas —infancia, adolescencia y adultez— es mucho más reciente de lo que solemos imaginar. Durante gran parte de la historia, en Occidente la niñez y la juventud no fueron concebidas como etapas con sus propios tiempos, necesidades y maneras, sino como estados transitorios hacia la adultez, sin una identidad psicológica que justificara un trato diferenciado.

Aunque existían términos para referirse a los jóvenes, hasta hace un par de siglos la cultura occidental no contó con una noción clara de la adolescencia. El paso de la niñez a la vida adulta se daba de forma práctica y abrupta, marcado por rituales o por la incorporación directa al trabajo y a la vida pública. Siguiendo a Philippe Ariès en *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* (1987), durante gran parte de la historia europea la infancia no fue reconocida como una etapa diferenciada de la vida. Para este autor, la sensibilidad moderna para con el niño —esa idea de que requiere cuidados especiales, una educación distinta y un tiempo propio de desarrollo— no existía en las sociedades del antiguo régimen. Los niños, desde muy temprana edad, se integraban a la vida social y laboral de los adultos y no se pensaba en ellos como sujetos con necesidades específicas; por

1 La Nueva Dramaturgia fue un movimiento clave en el teatro mexicano que, a partir de la década de 1970 y abordando nuevas temáticas sociales, políticas y personales, retrató el México posterior a 1968 con un lenguaje más directo y experimental, sentando las bases del teatro más contemporáneo y explorando la identidad nacional desde una perspectiva renovadamente crítica.

2 Creado en 1981, el Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niños fue rebautizado en 2018 en honor a la dramaturga, actriz y directora argentina Perla Szuchmacher (1946–2010), quien residió en México durante más de treinta años y fue una figura clave del teatro infantil y juvenil en América Latina.

3 El concepto de paradigma fue desarrollado por Thomas Kuhn en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Para Kuhn, un paradigma es el conjunto de ideas, teorías, métodos y creencias que una comunidad considera válidos en un momento determinado. Cuando aparece nueva información o nuevas formas de pensar que ya no encajan con el paradigma anterior, puede surgir un cambio de paradigma. Esto implica dejar atrás una visión del mundo y adoptar una nueva.

ello, no había una separación clara entre el mundo infantil y el mundo adulto. Ariès sostiene que esta concepción de la infancia como etapa singular es una invención relativamente reciente, surgida entre los siglos XVII y XVIII cuando cambió la organización familiar, se transformaron las prácticas educativas y comenzó a valorarse el desarrollo progresivo de la persona. El cambio comenzó de manera paulatina entre los siglos XV y XVI, cuando el Renacimiento trajo consigo una sensibilidad distinta relativa al cuidado, la educación y la formación moral de los más jóvenes. Sin embargo, no fue hasta el siglo XVIII cuando la infancia moderna adquirió un sentido propio. En Rousseau, el niño dejó de concebirse como un adulto en miniatura para ser reconocido como un ser con ritmos naturales específicos cuyo desarrollo debía respetarse.

Por su parte, la adolescencia como etapa diferenciada no se distingue antes de finales del siglo XIX y principios del XX. Será Stanley Hall quien, en su monumental *Adolescence* de 1904, se refiera por primera vez a los adolescentes como un sector con características propias, marcado por la turbulencia emocional, la transformación corporal y la búsqueda de identidad. A partir de ahí, la adolescencia se institucionalizó rápidamente. La escuela, la medicina, la psicología y las normativas laborales y penales comenzaron a imponer límites y a elaborar categorías y derechos específicos para el sector. De este modo, la distinción moderna entre infancia y adolescencia sólo se consolidó como parte fundamental de la organización social en los siglos más recientes.

## 2. Comienzos de una dramaturgia para jóvenes audiencias en México

En su libro *Perspectivas de la dramaturgia para niños en México* (2016), Yoloxóchitl García recuerda que el territorio contaba, incluso antes de la Conquista, con una rica tradición de narraciones prehispánicas. Tampoco en este contexto existía, sin embargo, una división clara entre literatura infantil y literatura para adultos. Citando a Hugo Salcedo, García señala que no será sino hasta después de la Independencia cuando comiencen a aparecer publicaciones destinadas específicamente a las infancias. Autores como José Joaquín Fernández de Lizardi, José Rosas Moreno, Mario Sánchez Santos, Juan de Dios Peza, Alberto Vicarte, Eva Guerra, Alberto Quiroz, Refugio Barragán de Toscano, Concha Becerra de Celis, Francisco Cuervo Martínez, Carmen G. Basurto, y Julia Nava de Ruisánchez se suman a una lista representativa de escritores y escritoras de los siglos XIX y XX que contaron con niñas y niños como público principal.

En lo que al teatro se refiere, García cita a Andricáin y Rodríguez (1987), quienes mencionan a autores como Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Concepción Sada, Clementina Otero de Barrios, Fernando Wagner, Blas Galindo,

Emilio Arbeu Gómez, Magda Donato, Salvador Bartolozzi, Miguel N. Lira, Bernardo Ortiz de Montellano y Amalia Castillo Ledón en tanto que precursores de una industria editorial que abrió espacio a la dramaturgia infantil durante la segunda mitad del siglo XX. En este marco, en *El teatro para niños y jóvenes en México 1810–2010* (2011), Josefina Brun señala a Emilio Carballido como responsable, en 1973, de la antología *Teatro joven de México*, así como de la séptima edición, ese mismo año, de *El arca de Noé*, que reúne obras de teatro para niñas y niños de autores latinoamericanos de distintas épocas. En esta línea, entre 1983 y 1988, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) publicó las antologías *Detrás de una margarita*, *Galería de teatro para niños* y *Teatro de la salud*, las dos primeras compiladas por Tomás Espinoza. Asimismo, en 1984 se convocó por primera vez al Concurso de Teatro Infantil Celestino Gorostiza, en el que resultó ganadora *El cielo nuestro que se va a caer*, de Miguel Ángel Tenorio.

### 2.1. Didáctica y autoridad como eje central de las obras

Las obras dirigidas a niñas, niños y adolescentes han sido tradicionalmente escritas por personas adultas, lo que, en la mayoría de los casos, ha hecho de este teatro un instrumento de adoctrinamiento. García (2016) señala que la literatura para niñas y niños fue empleada durante largo tiempo como un medio para instruir y transmitir lecciones, muchas de ellas heredadas de la tradición de la fábula. La función educativa ha sido, por tanto, una constante del género. Siendo así, en 1972, el IMSS convocó a un certamen de dramaturgia para conmemorar el centenario luctuoso de Benito Juárez. La obra ganadora fue *Yo soy Juárez*, de Willebaldo López, misma que se llevó a escena bajo la dirección de Fernando Wagner, con escenografía de Julio Prieto y con actores seleccionados de los veintiocho Centros de Seguridad Social del mismo instituto. Se anunció para adolescentes y adultos y se presentó de septiembre de 1972 a febrero de 1973.

La trama sucede en una escuela, donde un maestro intenta montar con sus alumnos una obra de teatro sobre Benito Juárez con el fin de inscribirse en un concurso cuyo premio consiste en una suma de dinero. Todo ello ocurre ante la presencia de una maestra a la que llaman “loca” en alusión a Carlota de Habsburgo. En el curso de la obra, el maestro y los alumnos deciden los papeles y la manera en que se realizará el montaje; además, se mencionan datos, personajes históricos, fechas y lugares, e incluso se hace explícita la postura del autor respecto al tema, conservando la figura autoritaria del adulto como portador de “la verdad” frente a los jóvenes:

Maestro. —(*Como reflexión.*) Vivimos en un Estado de derecho...; pero, ¿el derecho de quién? Ahí está lo malo: las interpretaciones siempre son en contra del más desvalido. Pero, en estos momentos, Juárez no tiene

la culpa de esas malas interpretaciones: es el desconocimiento que hay sobre la historia. (López, 1997, p. 137)

Por otro lado, vale la pena mencionar que el autor emplea un lenguaje coloquial y, en ocasiones, insultante para representar la forma de hablar de los adolescentes. Su comportamiento, su rebeldía y la relación entre ellos con bromas pesadas, muestran la preconcepción que se atribuye a este sector poblacional. De este modo, se construyen personajes estereotípicos, es decir, figuras dramáticas elaboradas a partir de rasgos generales y reconocibles que representan funciones sociales, morales o simbólicas, más que psicologías individuales y complejas:

Loca. —Así me gusta. Así me gusta verlos a todos en su salón, quietecitos. Pueden sentarse. (*Los muchachos no reaccionan.*) ¡Que se sienten! (*Como soldados, obedecen la orden.*) Pórtense bien y no les pasará nada. (*Llega hasta el escritorio, se sienta y hojea los libros.*) ¿Qué clase tenemos para hoy?

Ramón. —Creo que... historia, maestra.

Roberto. —¡Cállate! No hay que hacerle caso.

Loca. —¿Historia es la materia que me toca dar hoy? (*Toma uno de los libros.*) Muy bien. Este libro es sobre Benito Juárez... ¿Benito Juárez? (*Abre el libro en cualquier parte.*) Veamos... (*Grita.*) ¡Apunten!

Petronilo. —¡Fuegoooo! (*Todos contienen difícilmente la risa.*)

Mono. —¡Cállate, imbécil!

Loca. —Apunten... Carta de Victor Hugo al presidente de la República Mexicana.

Roberto. —¿De cuál Hugo?

Mono. —¿Cómo cuál?... Si serás bestia. Era el escritor, el que pidió el indulto a Maximiliano. (López, 1997, p. 141)

Aunque la obra muestra en ocasiones la rebeldía de los alumnos, el maestro conserva siempre su autoridad. No deja, por lo tanto, de funcionar como un instrumento adoctrinador al colocar al adulto como poseedor de la verdad, aunque cabe aclarar que no se concibe de la misma manera la figura de autoridad femenina, ya que a la maestra se la tacha de “loca”.

Otro ejemplo, *El cielo nuestro que se va a caer*, de Tenorio. La obra se desarrolla en una granja y los personajes son los animales. Un día, Pollito Fito recibe un fuerte golpe proveniente del cielo mientras pasea por el bosque; asustado, busca a Gallina Fina y a Gallo Malayo para contarles lo sucedido. Sin embargo, éstos no le creen sino hasta que Ganso Garbanzo les informa que el cielo está cuarteado

debido a la contaminación del aire provocada por las chimeneas de Pavo Centavo. Enfadados, los animales van a exigirle a Pavo Centavo que repare el daño, cosa que éste hace no sin antes cobrarles a todos por ello. Al darse cuenta de que ha reunido una buena suma de dinero, Pavo Centavo pide a Pata Hojalata que produzca más humo para poder cobrar nuevamente. No obstante, al percatarse de la situación, los otros animales deciden darles una lección: detienen las máquinas de Pata Hojalata, enfrentan a Pavo Centavo y limpian y acomodan cada pedazo caído de cielo. Al margen de su evidente carga ideológica: mostrar a niñas y niños la importancia del cuidado del medio ambiente y de la comunidad, la obra deposita en el adulto la voz de autoridad que define lo que está bien y lo que está mal y que le indica a los más pequeños cómo deben comportarse para convertirse en buenos ciudadanos.

### 3. Surge un nuevo enfoque

A comienzos de la década de los noventa, el mundo fue testigo de un acontecimiento que modificó de manera radical la forma en que el poder se distribuía y se concebía a sí mismo. Durante casi medio siglo, la vida política internacional había estado organizada en torno a una tensión permanente entre dos grandes polos: Estados Unidos y la Unión Soviética. Este orden bipolar no sólo determinaba las alianzas militares y los conflictos armados, sino que estructuraba el imaginario político del siglo XX al configurar el mundo como un espacio escindido entre dos modelos de sociedad enfrentados en la disputa por el porvenir. El primer signo visible del resquebrajamiento de este orden fue la caída del Muro de Berlín en 1989, acontecimiento que operó como un potente símbolo del colapso de las fronteras ideológicas que habían dividido al mundo desde la posguerra. Dos años más tarde, con la disolución de la Unión Soviética, dicho orden se desmoronó definitivamente y, en consecuencia, los distintos sectores de la nueva sociedad global —la economía, la política, la cultura y los sistemas de producción simbólica— comenzaron a reconfigurar sus marcos de interpretación y sus modos de representación. En este contexto, el arte y, de manera particular, el teatro se vieron obligados a replantear sus miradas en respuesta a un nuevo orden global marcado por la incertidumbre, la fragmentación y la redefinición de los horizontes colectivos<sup>4</sup>.

En la dramaturgia mexicana dirigida a niñas, niños y jóvenes, a partir de la década de 1990 destaca una serie de autores que comenzaron a proponer una

<sup>4</sup> Hablando de teatro, cabe identificar un significativo antecedente de este giro en *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind, que ya en 1891 abordaba la adolescencia como un conflicto social, moral y político, y que por ello es considerada una obra fundacional del teatro contemporáneo.

nueva visión de la infancia. Figuras como Perla Szuchmacher, Jesús González Dávila, Berta Hiriart, Mónica Hoth, Maribel Carrasco, Jaime Chabaud, Otto Minera y Teresa Valenzuela se mostraron dispuestas a abordar temas más complejos, a renunciar a la idealización de la niñez y la adolescencia y a establecer con dichos sectores relaciones más horizontales y respetuosas. En este sentido, y en diálogo con Hugo Dvoskin—supervisor y docente en hospitales pediátricos y autor del ensayo *La travesía de la infancia*—, en su artículo “Y comieron perdices. Cuando el teatro para chicos se niega a mostrar que el mundo es sólo color de rosa”, Juan Garff problematiza el valor del clásico final feliz:

El teatro para niños es un teatro hecho por adultos; es decir, en realidad, una discusión profundamente ideológica acerca de qué mundo queremos que los niños habiten. Los cuentos y las obras infantiles son el sustento de lo que los adultos desean, en cierto momento y de determinada manera, transmitirles a los niños, a sus hijos. La pregunta por los finales felices interroga, entonces, en primer lugar, aquello que una época entiende por felicidad. (2023, párr. 7)

En el marco de este viraje conceptual, la dramaturga canadiense Suzanne Lebeau marca un punto de inflexión en el teatro para jóvenes audiencias que se refleja con fuerza en la producción dramaturgica mexicana de las décadas más recientes. Su propuesta se articula en torno a tres conceptos estructuradores de la escritura dramática dirigida a niñas y niños: autoridad, empatía y metáfora fundadora. Estos ejes le permiten construir una dramaturgia centrada en el punto de vista de la infancia, desplazando el adultocentrismo que durante décadas dominó este campo.

En *Escribir para públicos jóvenes, una conquista de la libertad* (2019), Lebeau cita a Mendel para definir la autoridad como “un núcleo activo de emociones que se entrega o no a la reflexión (sin detonar oposición) y su contrario: la fuerza empleada para ejercer esa autoridad y provocar la sumisión” (67). Esta definición le permite repensar los modos en que las imágenes parentales de la infancia se integran en los procesos de creación dirigidos a jóvenes audiencias. La autora retoma a Robbes para exponer tres concepciones de autoridad que suelen manifestarse durante el trabajo con niñas, niños y adolescentes. La primera de ellas es la autoridad autoritaria, entendida como aquella que se da por sentada y se sostiene en la jerarquía del adulto sobre el niño. La segunda es la denominada autoridad eliminada, que a partir de la década de 1970 propuso suprimir toda autoridad en el ámbito escolar. Como alternativa a ésta, cuyos límites no tardaron en aparecer, Robbes plantea una tercera noción, la autoridad educativa, caracterizada por

una ambivalencia tanto relacional como estatutaria: una autoridad que nunca se adquiere por completo y que oscila entre el ser, el poseer y el hacer. Asimismo, Lebeau reflexiona sobre la autoridad del autor, inherente a las obras destinadas a jóvenes audiencias. Reconoce en ella una relación desigual de poder con el público, pues con frecuencia niñas y niños son obligados a permanecer en la sala teatral aun cuando la obra no sea de su agrado. La dramaturga concluye que esta autoridad es aceptable siempre que se ejerza con responsabilidad, lo que puede derivar, en ciertos casos, en la autocensura del creador. No obstante, se trata de una autoridad a la vez poderosa y frágil, ya que puede ser vigilada, censurada, criticada, negada o reducida al silencio por los espectadores adultos que toman decisiones y que, frente a los niños espectadores, se presentan como poseedores del conocimiento legítimo.

Para contrarrestar la autoridad, Lebeau recurre al concepto de empatía, apoyándose tanto en la filosofía como en los estudios de la neurociencia. Retoma a Kant cuando el filósofo “prescribe pensar desde el punto de vista del otro, enfoque que permite salir del solipsismo y reequilibrar la simetría entre uno mismo y el otro” (Lebeau, 2019, p. 79). Desde el ámbito científico, Lebeau señala que no será sino a partir de 1990, con la teoría de las neuronas espejo de Rizzolatti y Gallese, cuando se formule un planteamiento de la empatía sustentado en el sustrato fisiológico y, citando a Serge Tisseron, sostiene que ésta implica la renuncia a controlar al otro y la aceptación de que el semejante puede ayudarnos a comprendernos mejor a nosotros mismos. Finalmente, para profundizar en la comprensión del sector infantil, la canadiense recurre a la definición de empatía propuesta por Lipps, quien la describe como un experimentar desde el interior: “una relación hacia los otros seres humanos que nos los vuelve inteligibles y que se produciría gracias a un desplazamiento espacial que permite ser consciente del punto de vista del otro sin perder nunca de vista el propio” (Lebeau, 2019, p. 82).

Al comenzar a interesarse por la mirada de los más jóvenes, Lebeau se planteó la siguiente pregunta: ¿cómo conservar vivo su punto de vista sin traicionar aquello que ella misma ha propiciado, atestiguado y comprendido como adulta? A partir de esta inquietud, elabora su concepto de metáfora fundadora, tomando como punto de partida la figura retórica tradicional y equiparándola a la empatía por su capacidad de mantener vivos dos pensamientos distintos de manera simultánea:

“La palabra *metáfora* implica dos términos que a menudo pertenecen a registros de valor diferentes, que están divididos, en espera de una colisión que hará surgir un tercer término reconciliador, más rico que la suma de los dos términos.” (2019, p. 88)

Para Lebeau, la metáfora fundadora no niega ni oculta las contradicciones; por el contrario, las conserva vivas y las vuelve fértiles. Apoyada en Ricoeur, explica que la metáfora no se limita a su dimensión retórica o semántica, sino que también opera en una dimensión referencial, es decir, en una relación con la realidad fuera del lenguaje. De este modo, adquiere una función de innovación semántica que reescribe lo real en una pluralidad de discursos —poesía, teatro, filosofía...—. Para Lebeau, la metáfora fundadora funciona como una línea de fuga, en el sentido deleuziano del término, donde todo es posible, incluida la abolición de la relación didáctica entre adultos y niños. Retomando la definición de Bernard Gervais, quien concibe la metáfora fundadora como una figura representativa del texto inscrita en un sistema semiótico más amplio, Lebeau concluye que esta metáfora es, al mismo tiempo, la puerta de entrada para el creador y la puerta de salida para el espectador, quien interpretará el espectáculo a partir de su propia experiencia.

A partir de estos tres conceptos, y sin traicionar sus propias pasiones, su lenguaje y su estética, al escribir para jóvenes audiencias Lebeau se coloca en el lugar de niñas, niños y adolescentes con el objeto de validar la diversidad y la vitalidad de sus discursos y así replantear el concepto de infancia, postura que posteriormente será retomada por la dramaturga mexicana Berta Hiriart, figura clave del teatro para niñas y niños. Así lo reconoce la propia Hiriart:

Comencemos por revisar el concepto de infancia, para lo que tomo lección de mi maestra y amiga Suzanne Lebeau. Partimos de una lluvia de ideas sobre lo que cada quien asocia con la infancia. El pizarrón se va poblando de juegos, ilusiones y deliciosos dulces. Tal vez aparezcan palabras como miedo o castigo, que se colocan en una columna paralela. Al final, observamos un cuadro de la infancia idealizada, ese paraíso perdido que los adultos inventamos para lidiar con el dolor de las primeras heridas. Hablamos entonces de la imposibilidad de hacer teatro considerando solo el lado luminoso de la vida y de cómo, en la realidad, los conflictos comienzan desde el momento de nacer. Surgen nuevas palabras: maltrato, pobreza, enfermedad, abandono... Esto basta para abrir el panorama a la diversidad de infancias. El público al que aspiramos llegar confirma un universo complejo. Nos exige pensar, estudiar, convivir con esa diversidad de personas muy jóvenes y escucharlas de verdad. (2021, p. 34)

#### 4. El nuevo paradigma en la dramaturgia para jóvenes audiencias

Para dar cuenta de la consolidación del nuevo paradigma, consideré las siguientes obras ganadoras del Premio Bellas Artes entre los años 2018 y 2024: *Pies ligeros* (2018), de Adriano Madriles, *Tras la pista de Azul* (2019), de Luis Antonio Rincón, *Pequeña nube de Magallanes* (2020), de Luis Ayhllón, *OPPA* (2021), de Patricia Martínez Pedreguera, y *Selva en la cabeza* (2024), de Daniela Arroio. A continuación identifiqué las temáticas más representativas de este catálogo y su relación con las categorías anteriormente expuestas.

##### 4.1. Las raíces como identidad

En 2018, el candidato del partido Movimiento de Regeneración Nacional, Andrés Manuel López Obrador, ganó las elecciones para presidente de la República Mexicana, marcando un cambio histórico a nivel político y social. Su estrategia contemplaba cambios en los diferentes sectores productivos del país, incluidos el arte y la cultura. En este sentido, uno de los ejes principales de su proyecto fue el reconocimiento de la diversidad cultural de México, entendida como la pluralidad de lenguas, saberes y prácticas culturales, así como el fortalecimiento de las lenguas indígenas y afromexicanas como elementos esenciales de la identidad cultural, política a la que su sucesora, Claudia Sheinbaum, ha dado continuidad desde 2024<sup>5</sup>.

Una de las obras que abordan esta problemática es *Pies ligeros*, de Adriano Madriles, cuya protagonista es una niña rarámuri, perteneciente al pueblo que habita en la Sierra Tarahumara de Chihuahua y que es conocido como “los de los pies ligeros” por su extraordinaria habilidad para correr largas distancias, práctica vinculada a una tradición ancestral. Este pueblo conserva su lengua, el tarahumara (ralámuli raicha), que el autor recupera ocasionalmente en los diálogos. Esta obra retrata la vida de Cándida, una niña corredora que perdió a su madre, nunca conoció a su padre y vive con sus tíos. A raíz de un incidente familiar, Cándida se ve forzada a desplazarse a la ciudad para conseguir dinero. Ahí conoce a Towi, otro niño indígena que le enseña a vender mazapanes y a sobrevivir en la gran ciudad. El desenlace de la obra es triste y deja al espectador reflexionando sobre la vulnerabilidad en la que viven los niños y niñas en situación de calle, muchos de los cuales provienen de comunidades apartadas. Madriles representa la historia desde el punto de vista de la niña. No hay una voz adulta que le diga lo que está bien y lo que está mal; son solo sus experiencias y emociones vertidas en la escena:

<sup>5</sup> A pesar de que no dudo de que haya influido decisivamente en la producción artística de nuestro país, y por ello considero necesario tomarla en cuenta, no me atrevo a asegurar que sea exclusivamente gracias a esta política que comiencen a proliferar los personajes provenientes de pueblos originarios y hablantes de otras lenguas en la dramaturgia para jóvenes audiencias.

Cándida: Mi tía Adelina me restriega con sus manos para lavarme. En casa de mi madre las *umukí* escarban un hoyo en la tierra junto a la cama. Ahí me acuestan, mi mamá *tamí chí'iri*.

Su calor es como un abrazo... Un abrazo que acaba pronto. Un hilo de viento helado se la lleva y yo ni siquiera he abierto los ojos para verla por primera vez. ¿Dónde está mi mamá? Es una pregunta que hago en forma de llanto agudo que no se calma. Por mientras, mi tía nomás me canta.

*Wasaroámi bili mukí wamína Naráachi Tá towí yua inaro ma ke simi nara ba*

Su canto se extiende, se agranda..., se ensancha y la sierra canta también.

*Mi kawí simíra ka ma Naráachi juko Ké maraka ta towí ma kea yó siboa're*

Su canto quedito y la leche de chiva con miel son el abrazo que mi mamá ya nunca va a poder darme. (Madriles, 2017, p. 8)

En *Pies ligeros*, el autor se coloca en el lugar de una niña y, mediante la empatía, consigue poner a un lado su mirada de adulto sin dejar de expresar su preocupación respecto a problemáticas sociales de tal relevancia como la precarización, la explotación infantil y la migración.

Otra de las obras con personajes de ascendencia originaria o mestiza es *Selva en la cabeza*, donde Arroio consigna que la madre de la protagonista habla una lengua distinta “que ya no sirve de nada”:

Marlene: Yo por eso ya casi no me los pongo. Prefiero las piedras y el agua fresca. Siempre que venimos mi mamá le canta al río. Usa una lengua que yo no entiendo y que nunca me ha querido enseñar. Dice que es un idioma que aquí no nos sirve de nada. También me canta cuando no me puedo dormir. Su voz me tranquiliza. (Arroio, 2024, p. 3)

Pese a que no se especifica su lugar de origen, el cabello negro y rizado de la protagonista constituye el rasgo distintivo a partir del que se enuncia la metáfora fundadora. Ella misma señala su diferencia y lo describe como una selva, figura que se enriquece mediante la poetización de un rizo de cabello que habla y tiene memoria.

En esta obra —en la que aparecen personajes como el río, el rizo y el camino—, la autora denuncia la discriminación y el racismo que han padecido las personas de otras razas y/o etnias, así como la manera en que, a lo largo de la historia, la piel oscura y el cabello negro y rizado han sido considerados signos de descuido, suciedad o poco valor:

El rizo habla: Desde el bote de basura me presento. No sientan pena por mí, esto no es nada en comparación con las cosas que he vivido. Por mucho tiempo he sido estigmatizado socialmente, masacrado, explotado física y emocionalmente, oprimido en acto y pensamiento, esclavizado despiadadamente, rechazado en escuelas, banquetas y restaurantes, escondido bajo pelucas y pañuelos, humillado frente a otros, frente a muchos, amenazado con palos, machetes y pistolas, discriminado en el trabajo, quemado con sosa cáustica y agua hirviendo, alisado con planchas y secadoras, transformado con aceite de pescado, lubricante para motor y grasa de tocino, maldecido en el espejo, odiado en público y en secreto, secuestrado, comercializado, minimizado, desaparecido, prohibido, castigado, excluido, violado y asesinado. Me han asociado a la fealdad, la pobreza, la ignorancia, la inferioridad, a lo sucio y lo desarreglado. Pero también me han usado como herramienta de resistencia, de lucha. Muchas familias cautivas trazaron entre mis trenzas caminos y mapas para comunicarse y poder escapar, y en épocas de hambre granos de arroz y frijol se escondían entre mis pliegues. Cargo entre mis trazos el origen de la humanidad y no hay día en que no tenga que luchar por sobrevivir. (Arroio, 2024, p. 12)

*Selva en la cabeza* ejemplifica con claridad lo que bell hooks (en minúsculas, como ella prefería) señala en *Race and Representation* (1992) en relación con el cabello: que la estética aparece siempre ligada a una reflexión profunda sobre la manera en que los cuerpos negros han sido moldeados, vigilados y disciplinados por las lógicas del racismo y del capitalismo. Hooks explica que, durante generaciones, las comunidades negras fueron enseñadas —de manera explícita o sutil— a desconfiar de su propia apariencia, a percibir sus rasgos, texturas y tonos de piel como un problema que debía corregirse. El cabello afro, rizado o trenzado no era solo un rasgo físico, sino un signo político que evidenciaba la distancia respecto al canon blanco de belleza, un canon que definía quién era considerado “presentable”, “pulcro”, “profesional” o “deseable”, de modo que las niñas negras crecían con la idea de que su cabello debía ser “dominado” o “arreglado”, en un proceso —frecuentemente doloroso en términos físicos y emocionales— que funcionaba como una forma temprana de socialización interracial. Aprender a alisar el cabello implicaba también aprender a desear una versión de una misma más cercana al ideal blanco, interiorizando la noción de que el propio cuerpo debía modificarse para obtener aceptación social.

No obstante, ni Arroio ni hooks se limitan al efecto negativo de la crítica, ya que ambas piensan tanto en la historia de la opresión como en las

posibilidades de resistencia. La estadounidense hace recuento de cómo, con el paso del tiempo, las prácticas de cuidado del cabello se convirtieron en espacios íntimos y colectivos de afirmación, donde las mujeres negras reconstruyeron su comunidad y su autoestima. Trenzar, peinar y compartir saberes pasaron a formar parte de una estética entendida como territorio político. Para hooks, la estética negra constituye un lenguaje de resistencia, una manera de reclamar autonomía sobre el propio cuerpo y de romper con la colonialidad del gusto. Por su parte, Arroio construye un viaje interno en el que la protagonista abraza su diferencia, se reconcilia con sus raíces y resignifica sus características físicas, otorgándoles el valor que históricamente les ha sido negado.

Si bien los personajes originarios o mestizos, hablantes de otras lenguas, no constituyen una novedad de esta época, resulta fundamental subrayar tanto la forma como el fondo del discurso desde el cual estas diferencias son hoy reivindicadas. Se trata ahora de escribir desde un lugar que no reproduce la blanquitud occidental como norma. En este sentido, Arroio propone desmontar la idea de belleza hegemónica para decirles a las niñas afromexicanas y a aquellas que no encajan en los moldes socialmente impuestos, que su color de piel, su cabello y su corporalidad también son rasgos de belleza. De este modo, se amplía el concepto mismo de lo bello, incorporando otras miradas y experiencias y adquiriendo así especial relevancia en el nuevo paradigma del teatro para jóvenes audiencias.

#### **4.2. Ante la violencia, un Estado incapaz**

En 2019, la obra ganadora del Premio Bellas Artes fue *Tras la pista de Azul*, de Luis Antonio Rincón García, misma que inicia cuando Tadeo, un niño de diez años, atestigua el secuestro de Azul, la niña que le gusta<sup>6</sup>. A partir de ese momento, Tadeo enfrenta y vence sus miedos para ayudar a encontrar a Azul sana y salva. La obra está planteada desde la mirada del niño, quien es fan de Hércules, el superhéroe de los cómics que lee y con el que constantemente se compara:

Narrador: (...) Desde lo alto vieron cómo del saco del agente Hércules brotaba una armazón que le dio forma a una ala delta y, planeando,

6 Según un reporte de la Red por los Derechos de la Infancia en México (REDIM), desde el inicio de la llamada guerra contra el narco, las desapariciones de personas de entre cero y diecisiete años se incrementaron de una al mes en 2006 a cuatro por día en 2018. Para abril de 2018, había 6,538 niñas, niños y adolescentes desaparecidos; esta cifra correspondía al 17.6% del total de registros de personas desaparecidas en el país (37,088). Año con año, las niñas, niños y adolescentes fueron representando una proporción cada vez mayor del total de las desapariciones en México: de 11.4% en 2006 a 30.7% en 2018. Tania Ramírez, directora de REDIM, apuntó también que dos de cada tres personas desaparecidas menores de dieciocho años son mujeres.

avanzó centenares de metros hasta llegar a la carretera, donde lo esperaba una mujer con dos motocicletas.

»—¡Es la agente Azul! —espetó furioso el Dr. Piñeiro—. Su novia de toda la vida.

Tadeo: No lo puedo creer. Mientras el agente Hércules se la pasa viajando para salvar al mundo, yo estoy en Chiapa de Corzo, sentado en el suelo, acariciando a un gato que se llama Anafre y esperando a que empiecen mis clases de marimba. (Rincón, 2019, p. 12)

A primera lectura pareciera que se trata sólo de un juego mediante el que la pieza adquiere un tono lúdico y, en ocasiones, cómico. Sin embargo, hay algo más profundo en la metáfora del superhéroe. Según Susan Jeffords (1994), el superhéroe es una metáfora del cuerpo político, particularmente en contextos de crisis nacional. Para Jeffords, el cuerpo del héroe no es un simple soporte narrativo, sino un campo de inscripción ideológica. La fortaleza física, la resistencia al dolor y la capacidad de ejercer la violencia legítima operan como alegoría de una nación que pretende reafirmarse frente a la amenaza, el trauma o la pérdida de hegemonía. En este sentido, el superhéroe encarna un ideal de coherencia, unidad y control, en contraste con un contexto social percibido como fragmentado o inestable. En adición, Rincón recurre a la figura del superhéroe como metáfora fundadora que le permite sostener simultáneamente su propio punto de vista y el del niño. Mediante esta operación simbólica, que otorga coherencia y sentido a la resolución de la obra, el autor nos conduce a un desenlace en el que la comunidad asume la justicia por mano propia:

Tadeo: Ese hombre acercó su mano a la pistola que traía en la cintura. Mi tía levantó la piedra arriba de su cabeza y, cuando él tomó la empuñadura, ella realizó lo que llama “el lance más poderoso del mundo”.

» El hombre de bigote no tuvo tiempo ni de quejarse. Recibió la pedrada en la frente, trabó los ojos, dobló las rodillas y luego se fue desmoronando, hasta terminar estrellando la cara en la banquetta.

» Mi tía se acercó con otra piedra en la mano, nada más que el hombre de bigote estaba inconsciente y ya no representaba ningún peligro. Mi tía me tomó de la mano y juntos corrimos hacia la esquina.

» Ahí alcancé a ver al hombre con granos en la cara, que salía muy tranquilo de la casa, sin imaginar que la señora delante de él era la mamá de Azul... y la señora se presentó dándole un batazo en la cabeza.

» Varias mujeres más llegaron corriendo con bates en las manos y de

inmediato entraron a la casa. El hombre flaco salió con un gran salto y luego corrió por la calle. Parecía que iba a escaparse, sólo que mi tía le lanzó una piedra que le pegó en la cabeza y ese hombre cayó al suelo.

» Mi tía y otras dos mujeres con bates en las manos iban a correr hacia él, cuando vieron llegar a varias patrullas y camionetas con policías.

» Unos agarraron al flaco, otros le cayeron encima al hombre de granos en la cara y los demás se encargaron del hombre de bigote que seguía inconsciente. (2019, pp. 54-55)

No hay, en estas líneas, juicio moral alguno respecto al linchamiento. No se indica al niño si se trata de un acto bueno o malo, ni se busca aleccionarlo, sino que el propio protagonista narra los hechos tal como ocurrieron. No obstante, resulta pertinente subrayar que todo discurso, artístico o no, porta una carga ideológica que se transmite a las infancias, incluso de manera sutil; de ahí que Lebeau insista en *la responsabilidad ética del adulto que escribe para niñas y niños*. En este sentido, Rincón desplaza la metáfora heroica hasta situarla en las mujeres de la comunidad; son ellas quienes asumen la legítima autoridad y adoptan el papel de heroínas de la justicia. Entre quienes han estudiado el fenómeno del linchamiento en México se encuentra Gema Kloppe-Santamaría (2023), quien señala que el linchamiento no es un acto irracional de violencia espontánea, sino un fenómeno social históricamente arraigado que surge en el vértice entre las comunidades locales y un Estado percibido como incapaz de garantizar justicia. Se trata, según esta autora, de una forma de “justicia extralegal”, construida y legitimada en contextos donde la legalidad formal carece de credibilidad, de ahí que haya prosperado después de la Revolución mexicana, en un país que se encontraba en un proceso de modernización y expansión institucional. Aquí la paradoja radica en que, cuanto más crece el Estado, más se evidencian sus límites y más aparecen alternativas de impartición de justicia. Kloppe-Santamaría observa el linchamiento no como simple expresión de la rabia colectiva, sino como resultado de un tejido comunitario con normas propias, donde el pueblo se siente autorizado a castigar porque confía más en su propio juicio que en el sistema judicial. Esta confianza en la colectividad, señala, es producto de décadas de corrupción, impunidad y desigualdad. Por último, Kloppe-Santamaría insiste en que el linchamiento no constituye un rechazo absoluto ante el Estado, sino una forma contradictoria de invocarlo y suplirlo.

De igual manera, el trasfondo de *Tras la pista de Azul* sugiere que el Estado no está cumpliendo su función de proteger a la ciudadanía; en consecuencia, las mujeres del pueblo toman la justicia por su propia mano. Sin traicionar su pensamiento ni su discurso, pero asimismo sin comportarse como una voz

autoritaria, en esta obra Rincón expone la complejidad de la situación que atraviesa nuestro país a través de la mirada de un niño de diez años, quien construye un universo lúdico mientras se las ve con diversas emociones a lo largo del relato.

### 4.3. *Ser adolescente en el siglo XXI*

En otra línea, *OPPA* y *Pequeña nube de Magallanes* se ocupan de las problemáticas que enfrentan los adolescentes del siglo XXI. La primera, escrita por Patricia Martínez Pedreguera, aborda temas como la amistad, el amor y las clases sociales en el marco de algunos de los intereses de las y los adolescentes de hoy: el K-pop, el cuestionamiento de los roles de género y la identidad sexual:

Lu: ¿Te imaginas esa boda?

Paco: Lu, yo soy puto

Lu: ¡Paco! Juega tantito a que no.

Paco: Lu no sabe, pero yo se que también le gustan las niñas.

Lu: Claro que no.

Paco: Se saca su cuento ese de que se quiere casar con un asiático porque los asiáticos parecen mujeres.

Lu: Supera los roles de género: el género es fluido.

Paco: Sí, tienes razón. Corrijo lo que dije: a Lu le gustan los asiáticos con rasgos finos y delicados, y el otro día se enamoró de uno en una aplicación, que resultó que era mujer. Así que yo solo dejo este dato por aquí, para que todos lo tomemos en cuenta.

Lu: No es mi culpa que pareciera un niño.

Paco: Supera los roles de género: el género es fluido. (Martínez Pedreguera, 2022, p. 26)

Por su parte, en *Pequeña nube de Magallanes*, Luis Ayhlón incorpora una serie de siete escenas que pueden o no formar parte de una misma obra; aunque los personajes varían en cada una de ellas, todos atraviesan la adolescencia, marco en el que se plantean temas como el deseo sexual, las redes sociales y la rebeldía:

Agente: Se trata de que nos cedas los derechos para contar tu vida en la televisión, en la plataforma digital más famosa del mundo [...] Todo lo que has subido a las redes. Todas esas historias, como, por ejemplo, la relación con tu mamá, sus chantajes, la manera en cómo te humilla frente a sus amigos y sus novios. El viaje que hiciste al mar para

embriagarte con tres babosos y una gringa mayor. Lo que recuerdas de tu papá, los golpes que te daba; la vez que perdiste la virginidad con tu prima y la manera en que pasas el tiempo todos los días: tu adicción a la pornografía; el amor imposible con Lulú, la niña bonita de la prepa; la relación con tu amigo, el tarado.

Hugo: ¿Yo soy el tarado? ¿Y cómo saben de mí?

Agente: ...tus días en patineta.

Paco: Son cosas privadas.

Agente: ...la vez que robaste un videojuego.

Paco: Privadas.

Agente: Serás interpretado por alguien famoso. (Ahyllón, 2022, p. 32-33)

Sin embargo, el tema en el que coinciden ambas obras, y que llamó particularmente mi atención, es el del suicidio, mismo que se ha convertido en un problema de salud pública en México, con una tendencia creciente en las últimas décadas<sup>7</sup>. En *OPPA*, el personaje de Sombra acompaña a Paco, un adolescente en busca de identidad y sentido existencial, a su destino final. La sombra actúa como metáfora fundadora de esa voz en nuestra cabeza que nos cuestiona, nos confronta y que, siendo difícil de acallar, paradójicamente causa un vacío emocional silencioso.

Lu: ¿Eso le hiciste a Paco, Sombra?

Sombra: Niña, yo no existo. Soy solo ideas. Inventos. No más. A Paco le creció el silencio solo, en su pecho. Y a mí, ¿qué te digo? A mí me gustan los silencios. Lo único que hice fue acompañarlo a donde nadie más lo acompañó. (Martínez Pedreguera, 2021, p. 79)

La sombra ha sido concebida, desde distintas tradiciones teóricas, como una metáfora de aquello que permanece oculto, reprimido o no reconocido por el sujeto y por la cultura. En el ámbito del psicoanálisis, Jung (2011) la define como el conjunto de contenidos inconscientes que el yo no acepta como propios, pero que forman parte constitutiva de su subjetividad. Trasladada al terreno del teatro, Martínez Pedreguera la emplea para hablar del miedo, del conflicto interno

<sup>7</sup> Según un estudio de la Comisión Nacional de Salud Mental y Adicciones, a nivel mundial se estima que cada año una de cada cien personas se quita la vida, lo que equivale a una muerte cada cuarenta segundos. El 77% de los fallecimientos por suicidio ocurre en países de ingresos bajos y medios. Asimismo, se observa que las tasas de suicidio son más altas en varones que en mujeres (12.6 cada 100,000 varones frente a 5.4 cada 100,000 mujeres). A nivel mundial es la cuarta causa de muerte entre personas de 15 a 29 años. En la región de las Américas, la tasa de mortalidad por suicidio aumentó 17% entre los años 2000 y 2019. En esta región, el 79% de los suicidios corresponde a varones, una tasa tres veces mayor que en mujeres.

por ser diferente y de la soledad, sin conducir estos temas a una moralización explícita, reconociendo más bien la complejidad de la experiencia subjetiva de los adolescentes y su necesidad de contar con espacios de elaboración simbólica.

Por su parte, en *Pequeña nube de Magallanes*, una adolescente le habla a otra ya fallecida, quien —sugiere el texto— fue su pareja. Ambas sufrían la homofobia y la discriminación social, situación que habría conducido a una de ellas a quitarse la vida:

Quiero que sepas que, si no sales, me voy a tragar las mismas pastillas que tú, y me voy a quedar aquí en este puto baño, como tú.

...

Mira, hagamos algo: Te voy a dibujar en el piso, tal y como te encontraron, para que atraveses de regreso y vengas a platicar conmigo. Voy a dibujar tu muerte; el contorno del cielo. Y si puedes... regresa, Lupe. Regresa. (Ahyllón, 2022, pp. 38-39)

En su libro *Adolescentes en el siglo XXI: entre impotencia y omnipotencia* (2012), José Ramón Ubieto subraya que el adolescente contemporáneo se enfrenta a un escenario social muy distinto del de generaciones anteriores. La época actual, marcada por la inmediatez tecnológica, la sobreexposición a las redes sociales y la lógica del rendimiento, produce nuevos modos de sufrimiento: ansiedad, hiperconexión, fragilidad del lazo social y presión por la imagen. Todos estos factores influyen en el estado de ánimo de los adolescentes, quienes atraviesan una etapa que los obliga a buscar nuevos modos de insertarse en lo colectivo. Ubieto insiste en que la adolescencia es un proceso de invención: inventar un estilo, un modo de hablar, un lugar en el grupo, una manera particular de sostener el deseo. Cuando este proceso no ocurre, o cuando el adolescente siente que no encaja en ningún grupo, suelen aparecer problemáticas relacionadas con la salud mental. Por ello, para Ubieto el desafío no es corregir al adolescente, sino acompañarlo en la construcción de un discurso propio en un mundo saturado de discursos ajenos.

## Conclusiones

Al observar el panorama histórico, puede concluirse que el cambio de paradigma en la dramaturgia dirigida a jóvenes audiencias en México no constituye un fenómeno aislado, sino que emerge de manera paralela a las transformaciones políticas, económicas, sociales, culturales y artísticas que tuvieron lugar a partir de la década de 1990. En este marco, dejar de concebir a niñas, niños y adolescentes como adultos en miniatura o como sujetos inferiores, y vindicar la importancia

de sus necesidades y de sus maneras particulares de mirar el mismo mundo que habitan las personas adultas, supuso el reconocimiento de sus voces distintivas, de sus imaginarios y sus universos emocionales, así como entablar un diálogo con ellos para comprenderlos con mayor profundidad. Mirar el mundo desde la perspectiva de las infancias y las adolescencias equivale a situarse en un punto de fuga desde el que se abren múltiples posibilidades, entre ellas las aquí expuestas.

Por otro lado, al analizar las obras seleccionadas, se observa que los temas predominantes en la última década se vinculan con las problemáticas sociales que desbordan al Estado, los conflictos propios de la adolescencia en el siglo XXI y la reivindicación de los pueblos originarios, junto con sus tradiciones y lenguas. Esto pone en evidencia que las niñas, los niños y los adolescentes son concebidos actualmente como sujetos atravesados por decisiones políticas, por la vorágine tecnológica, la hiperconectividad y las cuestiones relacionadas con la clase, el sexo, la raza y el género. La clave del cambio radica en que, como se constata en el catálogo analizado, en la mayoría de los casos no se cuenta con respuestas claras frente a las situaciones que atraviesan los más jóvenes, lo que los coloca en una posición de mayor vulnerabilidad y hace del teatro a ellos dirigido un lugar de exploración más que de adoctrinamiento.

### References/Referencias bibliográficas:

1. Ariès, P. (1987) *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Translated by N. Uribe. Madrid: Taurus.
2. Ayhlón, L. (2022) *Pequeña nube de Magallanes*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
3. Brun, J. (2011) *El teatro para niños y jóvenes en México 1810–2010*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / CONACULTA.
4. García Santamaría, Y. (2016) *Perspectivas de la dramaturgia para niños en México*. Madrid: ASSITEJ España.
5. Hall, G.S. (1904). *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*. New York: D. Appleton and Company.
6. Hiriart, B. (2021) “La enseñanza de la dramaturgia: los grandes maestros”, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (86), pp. 33–35.
7. hooks, b. (1992) “Straightening Our Hair”, in *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, pp. 80–88.
8. Jeffords, S. (1993) *Hard bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
9. Jung, C. G. (2011) *Aion: Contribución a los simbolismos del st-mismo*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones S.A.
10. Kloppe-Santamaría, G. (2023) *En la vorágine de la violencia: formación del Estado, (in) justicia y linchamientos en el México posrevolucionario*. Translated by L. Noguez. Ciudad de México: Grano de Sal/CIDE.
11. Kuhn, T.S. (2004) *La estructura de las revoluciones científicas*. Translated by C. Solís Santos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
12. Lebeau, S. (2019) *Escribir para públicos jóvenes: una conquista de la libertad*. Ciudad de México: Paso de Gato.

13. López, W. (1997) *Siete obras de teatro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
14. Martínez Pedreguera, P. (2022) *OPPA*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
15. Rincón García, L.A. (2019) *Tras la pista de Azul*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
16. Rousseau, J.-J. (2011) *Emilio, o de la educación*. Translated by M. Armiño. Madrid: Alianza Editorial.
17. Ubieto Pardo, J.R. (2024). *Adolescencias del siglo XXI: Del frenesí al vértigo: ¿cómo acompañarlos?* Barcelona: Editorial UOC.

#### Unpublished sources/Fuentes inéditas:

1. Arroio, D. (2024) *Selva en la cabeza*. Unpublished manuscript (PDF provided by the author).
2. Madriles, A. (2017) *Pies ligeros*. Unpublished manuscript (PDF provided by the author).

#### Online references/Referencias en línea:

1. CONASAMA (2025) *Datos sobre el comportamiento suicida en México*. Disponible en: <https://www.conasama.salud.gob.mx/cnps/Img/suicidio.pdf> (Accedido: 2 de enero 2026).
2. Garff, J. (2023) “Y comieron perdices, cuando el teatro para chicos se niega a mostrar que la vida es solo color de rosa”, *La Nación*. Available at: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/y-comieron-perdices-cuando-el-teatro-para-chicos-se-niega-a-mostrar-que-la-vida-es-solo-color-de-nid10122023/> (Accessed: 14 April 2025).
3. REDIM (2018) *Infancia desaparecida en México*. Available at: <https://infanciacuenta.org/visualizacion-de-datos/infancia-desaparecida-en-mexico-2018/> (Accessed: 2 January 2026).

**Yenizel Crespo Alarcón** (Zacatepec, Mor., 1993) holds a degree in acting from the National School of Theatrical Art of the INBAL (National Institute of Fine Arts and Literature), where she graduated with honors. Between 2019 and 2021, she was part of the resident company El Milagrito, with which she participated in *México 68* and *El mercader de Venecia* (dir. David Olguín), *Sobreexpuesta* (dir. Alberto Gallardo), *Los justos* (dir. Emmanuel Varela), and *Herencia Flapper* (dir. Elfye Bautista). Thanks to the support of the MEGA projects, in 2021 she completed the Diploma in the Construction of Scenic Poetics for Children at La Gorgona Teatro, where she participated in the street performance *Mensajeros* (dir. Uriel García Solís) and presented at the Zacatecas Street Theatre Festival in 2023. At Marionetas de la Esquina, she has trained in string puppets, rod puppets, and direct-control puppets, and has participated as an actress and puppeteer in numerous productions with the company, such as the Cervantino International Festival, the National Theatre Showcase, the Children’s and Youth Theatre Festival of Córdoba, Argentina, and the Des Moines Performing Arts Festival in the United States. She participated in the academic coordination of the International Diploma in Dramatic Writing for Young Audiences, offered by La Titería Cultural Center and UNAM Theatre. She has taught for infants, children, and teenagers and is currently completing her Master’s degree in Theatre Research at the Rodolfo Usigli National Centre for Theatre Research and Documentation.