



**SUZANNE LEBEAU.
PAISAJES PARA UNA DRAMATURGIA**

**Itziar Pascual
*Real Escuela Superior de Arte Dramático***



«Escribo para un público de niños y adolescentes desde hace veinte años y como otros muchos creadores, siempre siento la necesidad, obra tras obra, de empujar los límites de lo permitido, de la moral y de lo posible; premisas artificiales, y a la vez presentes, porque un día elegimos escribir e interpretar para los niños. Todos lo sabemos: en 1997, todavía hoy, es arriesgado [...] renunciar a las recetas y hablar de una lengua de autor, rechazar el aleccionamiento y decir en voz alta que el mundo en el que vivimos juntos, niños y adultos, es el mismo: cruel, tierno, complejo, con una ancha y gruesa zona gris entre el blanco y el negro, donde las cosas nunca son evidentes»¹.

SUZANNE LEBEAU

(<http://idearts.com/magazine/dossiers/suzanne-lebeau.htm>)

El propósito de este estudio es analizar la actividad dramática de una autora relevante en el teatro para niños y adolescentes. Una dramaturga y actriz, creadora de la compañía Le Carrousel, cuya obra ha sido editada, traducida, premiada y representada en todo el mundo. Una creadora de notables influencias entre los escritores de teatro para niños y adolescentes dada también su notable actividad como docente de cursos y seminarios, como activa conferenciante en foros de debate y reflexión sobre las escrituras para las edades

¹ En el original en francés.

jóvenes. Sin embargo, resulta evidente la falta de proporción —al menos en España— entre lo notable de su dramática y el volumen de su bibliografía crítica. Sirva este trabajo para incentivar nuevas imaginaciones y pensamientos sobre un trabajo de indudable valor y sentido. Para ello acercaremos la creación de Lebeau al contexto histórico y social del que procede —la escena quebequense de final de milenio— y nos interesaremos por las características más sobresalientes de su dramaturgia.



La dramaturga quebequense Suzanne Lebeau. Foto de Jeanne Davy.

■ 1. LA ESCENA QUEBEQUENSE DE FINAL DE MILENIO

Rosa de Diego en su imprescindible volumen *Teatro de Quebec* destaca la influencia de la *Revolución Tranquila* en la cultura

quebequense a partir de 1960, un fenómeno político y social que se prolongará durante veinte años y que define en los siguientes términos. «Se trata de la transformación radical que se produce en el seno de la sociedad y que consiste en un amplio movimiento de liberación, de modernización y de afirmación de una identidad propia. Quedan atrás sentimientos de inferioridad, de colonización colectiva y otras tradiciones diversas» (2002: 47).

Este proceso de grandes consecuencias institucionales —se forma en 1961 el Consejo de las Artes de Quebec, en 1964 los Ministerios de Educación y Asuntos Culturales y en años sucesivos Radio Quebec— afectará a toda la sociedad y por ende a sus creadores. El Quebec de los años setenta —años también de expansión de los feminismos²— asiste al desarrollo de reformas fundamentales, como la educativa, con la vindicación de la escuela laica y la revisión de los programas y modelos pedagógicos. La identidad nacional encuentra en la lengua y en la cultura dos motores fundamentales de expresión y promoción de su existencia. El bilingüismo se institucionaliza en 1969 y con ello, se da reconocimiento a los programas de apoyo a la creación y difusión de obras en lengua francesa.

Rosa de Diego cree que la coincidencia de ambos fenómenos — el desarrollo de los feminismos y el auge cultural— será importante para dotar de visibilidad y reconocimiento a las mujeres creadoras, «que proclaman sus reivindicaciones y definen su imaginario» (2002:52).

El referéndum del 20 de mayo de 1980 marca el final de la *Revolución Tranquila*. Este sufragio demandaba a la ciudadanía su voluntad sobre la afirmación de un autogobierno pleno. El 59,56 % de los votos recayó en el no, frente a un 40,44% a favor del sí. El resultado electoral supone, según De Diego, la instauración de un cierto desencanto, la aparición de un *techo de cristal* sobre las propias expectativas de evolución social y política. Sin embargo todo este proceso va a ser de extremo interés y de consecuencias decididas en la dramaturgia:

² En 1964, la ley 16 da por concluida la inferioridad y menor capacidad jurídica de la mujer casada frente a su esposo. Es en 1980 cuando la ley 89 reconoce la igualdad entre hombres y mujeres en Quebec. Para más información sobre la historia política de Quebec, ver www.quebecpolitique.com

Durante este periodo, y hasta la desilusión provocada por el referéndum de los años 80, el teatro quebequense emerge y sienta sus bases. Ya no se trata de seguir los pasos de la dramaturgia francesa, sino de afirmar la autonomía de un teatro de y en Quebec, en ruptura también con la tradición, a través de una temática, un imaginario, una forma de expresión del *homo quebecensis*. En este sentido el teatro aparece como una forma privilegiada de mostrar el mundo y su evolución y la nueva escritura escénica va a servir como espejo del cambio profundo que se produce en la sociedad de Quebec. (2002:53)

El estreno de *Las cuñadas*, de Michel Tremblay (1942), en 1968, es señalado en los anales de la literatura quebequense como la fecha en que arranca una dramaturgia «verdaderamente nacional» (2002:53). Una dramaturgia que adopta el *joual* como forma expresiva. La oralidad del *icitte* (aquí), el buscado localismo, tiene una voluntad también identitaria y de contestación: «Se trata de un instrumento que sirve para traducir una identidad, una singularidad, una alineación, como catalizador de una realidad específicamente francófona» (2002:79).

El rechazo al orden establecido afecta también a los lenguajes teatrales no verbales y la efervescencia del momento augura buenos resultados para iniciativas no convencionales, como las de Théâtre Euh!, Le Théâtre du Même Nom y Le Grand Cirque Ordinaire. Y ¿cuáles son los temas, situaciones y conflictos abordados por el teatro quebequense de este momento? En correspondencia con la búsqueda de transformación política y social, es prioritario mostrar las asignaturas pendientes: el peso de la tradición y en particular de la familia como territorio de diferencias y del cambio generacional; el ahogo y presión tradicional sobre las mujeres y las influencias de la religión católica en el cambio de las relaciones. Se trata de materiales presentes también en el cine quebequense³.

³ Cabría recordar, en este sentido, una obra tan extraordinaria como *Leólo*, de Jean Claude Lauzon (fallecido en 1997) o la más reciente *CRAZY* (2005), de Jean-Marc Vallée, toda una crónica generacional y familiar, contada en primera persona, como *Leólo*, que retrata el cambio social en el seno de una familia quebequense de los años setenta a nuestros días. El movimiento hippie, la aparición de las drogas y la psicodelia, la emergencia de la identidad homosexual, las presiones de una cultura católica y la opresión del ama de casa son

La *Revolución Tranquila* también afecta al teatro para la infancia y la juventud. Si en los años cincuenta dominan las adaptaciones para niños y jóvenes de obras de Molière y Anouilh, o versiones de cuentos como *Pinocho* o *El gato con botas*, en los años setenta da comienzo el cambio. Tanto que, para De Diego, este será otro de los grandes espacios para la investigación teatral quebequense:

Empiezan a surgir, en cantidad y en calidad, compañías dedicadas al público infantil y juvenil, a unos espectadores diferentes y bien diferenciados, un teatro difundido a través de unos circuitos poco habituales. No solo el espectador habitual es otro y además fácilmente reconocible, también las obras son distintas, porque, en definitiva, el modo de enfocar el arte es absolutamente excepcional. De manera que se convierte en una de las formas dramáticas más experimentales, de mayor innovación dentro del teatro contemporáneo, preocupándose de forma especial por las relaciones entre el espectador y el actor. (2002: 87)

Como rasgos distintivos de este movimiento de enorme vigor en el número de creaciones y de compañías que lo proponen, cabe destacar la proximidad en temas y situaciones al niño y/o adolescente, desplazando las temáticas más tradicionales de los cuentos y narraciones orales. Hadas y brujos han sido reemplazados por otros personajes como el hermano mayor. Los espectáculos son concebidos sin renunciar a la dramaturgia visual y objetual, devolviendo a la palabra un papel dialéctico y no impositivo y reduccionista frente a otros lenguajes no verbales. La relación con el espectador forma, según De Diego, otro aspecto destacable de las características de este teatro quebequense para edades menores.

Para Ginette Guindon habría que comprender este auge dentro de todo un movimiento de expansión y reconocimiento de la literatura infantil y juvenil en Canadá. Expansión que incluye la dedicación editorial y universitaria a la literatura infantil y juvenil. Según datos de Guindon, la edición anual de creación para adolescentes en Quebec estaría actualmente en torno a los doscientos volúmenes, de los que más de la mitad son asumidos por tres editoriales, Héritage, Pierre

mostradas a través de la crónica vital de Zachary Beaulieu, el cuarto hijo hijo de una familia de cinco hermanos. Para más información sobre esta película puede consultarse www.golem.es

Tisseyre y La Courte Échelle⁴.

En 1980 concluye la *Revolución Tranquila* y comienza la trayectoria dramática editada de Suzanne Lebeau con *Una luna entre dos casas*. Ella misma, en una entrevista concedida a la revista *Primer Acto*, explicaba con estos términos la influencia que había tenido en su trayectoria la renovación social y cultural de los años setenta:

He tardado mucho tiempo en descubrir cuál es la textualidad que hay que dar a los niños. Al principio empezamos con un teatro de participación inteligente. Requería una preparación fuerte por parte de los maestros y de los niños. Había un riesgo alto durante el espectáculo porque el papel de los niños era verdadero, podía cambiar muchas cosas. En este tiempo tuvimos en Quebec la *Revolución Tranquila*: las escuelas estaban verdaderamente abiertas, los maestros buscaban cómo mejorar la metodología de la educación, la manera de enseñar y todo lo que les proponíamos les seducía muchísimo. Aprovechamos para buscar cosas nuevas, con más riesgo. (2002: 104)

Esa etapa de apertura será seguramente el germen para la dramaturgia contemporánea en Quebec, que en consonancia con una sociedad transformada por los sucesivos procesos migratorios —en particular en las ciudades, como Montreal— es ecléctica, fragmentaria y multidisciplinar. Una dramaturgia en la que el personaje reconoce como tal la crisis histórica de su conceptualización y se vislumbra como entidad sinuosa, fronteriza con la del actante. Una dramaturgia caracterizada, según De Diego (1999:172), por estrategias discursivas dominantes como «el fragmento, la *mise en abyme*, la hibridación del personaje, los monólogos o la narrativización del texto teatral». Una escritura que pone en crisis la cuestión de la ilusión teatral. O lo que es lo mismo: una escritura menos interesada en las cuestiones del *icitte*, en pos de una posición más global y transnacional. El *joual* no será entonces una forma expresiva dominante entre los autores de los

⁴ A este vigor cabría añadir la existencia de publicaciones especializadas. Es el caso de *CCL*, *Canadian Children's Literature* (*Littérature canadienne pour la jeunesse*), publicación universitaria fundada en 1975 y dedicada monográficamente a la literatura canadiense para niños y jóvenes creada en inglés y francés. Más información sobre esta revista en http://collections.ic.gc.ca/ccl/f_about.html

ochenta y noventa.

De Diego subraya entre las temáticas del teatro quebequense de los años ochenta el peso de la metateatralidad. No son escasas las obras —cerca de una treintena, según Paul Lefebvre— que disponen de personajes protagonistas artistas o escritores y que evidencian las dificultades implícitas a esta condición. El teatro y la escritura dramática hablan del mundo hablando de sí mismas:

Siempre se trata de un artista solo, solitario, aislado, incomprendido y condenado a vivir con sus propias obsesiones. Resulta llamativo en efecto la recurrencia del teatro dentro del teatro. Quizás, como señala Paul Lefebvre, esta omnipresencia de los propios creadores sobre el escenario sea debida a que estos años están claramente marcados por los sueños rotos, las ilusiones perdidas, y hay una necesidad imperiosa de contar historias de soñadores, para subrayar que aún es posible imaginar, que hay que seguir deseando, inventando, *jugando en el teatro de la vida*.⁵ (2002: 102)

Se trata de un periodo interesado en la experimentación estética. Así lo cree Catherine Pont-Humbert: «Los años 80 y 90 se distinguen por la presencia de espectáculos experimentales en los que la teatralidad parece prevalecer sobre el drama y la escritura dramática tiene algunas dificultades para reencontrar su voz y definirse de nuevo»⁶. (1998: 109)

La religión, la familia y la pareja van a seguir emergiendo en la dramaturgia quebequense mostrando la inestabilidad y caducidad de estas categorías. No debe extrañarnos, por tanto, en un viaje al peligroso paisaje de la intimidad —una intimidad a veces brutal, herida, inestable, perdida ya la inocencia y su supuesta condición protectora— la emergencia de personajes que se ubican en la alteridad. Ello explicaría, según Pierre Gobin, la emergencia del loco y sus dobles⁷ en la dramaturgia de Quebec, en el contexto de una

⁵ La cursiva procede de la propia cita.

⁶ En el original en francés.

⁷ Gobin da a la categoría de locura (*folie*) una dimensión amplia. Es la locura transgresora de los poseídos y endemoniados, de la pasión amorosa, de los alienados por las pesadillas del consumo, de los bufones, del travestismo, de los supuestos *sots* (tontos). De aquellos por tanto, que están fuera de la norma. «La figura del loco debe ser entendida en su sentido más amplio. El campo semántico de la locura incluye formas asociadas en la conciencia popular al

sociedad evolucionada rápidamente y en la que los artistas han adoptado una toma de conciencia crítica. Porque para Gobin las locuras, en sus diversas tipologías, implican una estrategia utópica, una afirmación del ser transgresor. Ese ser afirma aquí y ahora una forma de retomar y de habitar en el presente la alteridad: «La locura padecida o asumida emerge entonces como un modo de estar «de vacaciones» en relación a las contingencias. Puede ser el rechazo a renunciar a la idea de la posible recuperación del paraíso perdido. Este estado de «licencia», locura, utopía o reconocimiento genial de una heterogeneidad frente al riesgo, es sin duda la mejor baza del teatro»⁸. (1978: 253)

Me importa destacar esta caracterología del loco y sus dobles, porque emerge precisamente de una sociedad *minoritaria y diversa*, en la que el quebequense, antes que nada, como señala Gobin, (1978: 21) se define por su diferencia frente a la mayoría de su entorno en América del Norte. El quebequense *es lo que no es la mayoría*, en un entorno social de corte conservador y tradicional. La dramaturgia quebequense sería entonces un buen caldo de cultivo para mostrar esos personajes distintos, los diferentes, que emergen en entornos marcados por el peso del pasado y el poder de la tradición. Esos que vienen a cuestionar y contradecir las leyes dominantes en su entorno y a promover el cambio, a pesar de las resistencias reales y simbólicas que encuentren a su paso. Lo que en el teatro son, básicamente, los personajes protagonistas.

■ 2. SUZANNE LEBEAU. UNA VIDA DE PALABRAS

Cuando en 1980 Suzanne Lebeau ve publicada su primera obra, *Una luna entre dos casas*⁹, es una joven de 32 años, formada en Literatura y Pedagogía, y en Interpretación en Quebec, Francia y Polonia. Trabaja en un espectáculo de teatro para niños, *El bosque maravilloso*. Una propuesta que le ofrece inquietudes decisivas en su carrera:

Era un texto muy clásico. Allí conocí a mi marido, era uno de los actores.

personaje fundamental que, en bella cita de Waelhens, *es el otro de la razón*» (1978: 16).

⁸ En el original en francés.

⁹ La edición fue posterior al estreno, en Montreal, a cargo de Le Carrousel, en octubre de 1979.

Durante un año hicimos ciento veinte funciones. Durante la primera parte de la obra estaba detrás, escuchando el texto y me preguntaba: «¿Cómo se pueden decir a los niños cosas tan tontas?» [...]. Después del espectáculo mi marido y yo íbamos por las clases para preguntar a los niños: ¿Qué queréis ver en el teatro?». A partir de esta experiencia empecé a escribir. (2000: 103)

De la Suzanne Lebeau actriz va naciendo la Suzanne Lebeau dramaturga. El nacimiento trae consigo las primeras dificultades. El primer texto que escribe es rechazado por la compañía en la que trabaja, al considerarlo «demasiado complicado para niños» (2000:103). Será en 1975 cuando funde con Gervais Gaudrault la compañía Le Carrousel. Durante cinco años compagina la interpretación con la escritura. Después, se dedica por completo a la escritura dramática.

Una luna entre dos casas, obra en la que Lebeau se dirige a los niños de edades comprendidas entre los tres y los cinco años —«en aquel momento tenía un hijo de tres años y trabajé con otros niños pequeños, así que los conocía bien» (2000:104)— tiene una cierta repercusión en Montreal. Lebeau apuesta por la construcción de dos personajes, Pluma y Taciturno¹⁰, cuyos caracteres no están definidos por la edad o un género preciso¹¹, o por unos antecedentes que han constituido su carácter. Pluma y Taciturno están fascinados, como un niño de tres años, por el descubrimiento, una experiencia presente que comienza cada día. El pasado y el futuro no existen, son términos indefinidos. Lo que se pone en juego es el placer de descubrir: el encuentro con el otro, la relación con lo distinto, el nacimiento de la amistad.

Esta perspectiva resulta muy contemporánea. La prolongada información sobre el pasado, como forma de comprensión del presente, ha sido liquidada o sustraída. Cuando Pluma asegura, «No hace mucho que conozco a Taciturno, desde hace, desde hace,

¹⁰ En el texto original, en francés.

¹¹ Lebeau define a sus personajes de esta manera en el *Dramatis personae*: «Pluma y Taciturno son dos personajes de fantasía, sin edad precisa, sin sexo preciso. El niño de tres a cinco años se identifica casi directamente con el personaje de su sexo. [...] Es muy importante que los papeles de estos últimos se interpreten con un máximo de fantasía para situarlos por encima del «él» masculino o del verdadero sexo de los actores» (2006: 8). En el original en francés.

desde hace... En todo caso, no desde hace mucho tiempo» (2006: 64), ¿no podríamos atribuir esta afirmación a un personaje beckettiano? De hecho, como ha recordado Angélica Liddell, la liquidación de las coordenadas espacio temporales es uno de los grandes hallazgos de *Esperando a Godot* (2005: 67-76). El idiolecto de los personajes es esencial, preciso, concreto. Sin embargo, esa desnudez —lo menos es más— no está exenta de sentidos.

Descubrir es una experiencia poderosa, por lo general positiva para el niño, pero no excluye la inquietud y la tensión. La escena séptima revela precisamente esa experiencia: el miedo. Un miedo que se habita de temor a figuras simbólicas (el lobo, el oso, la sombra), pero también un miedo a los ruidos, a los sonidos de la noche, a los insectos, a la tormenta. Hace frío, hay hambre y todo da mucho miedo. Un miedo que no deja dormir: «Los crac, crac, crac... / Los chu, chu, chu... / Los ju, ju, ju...» (2006: 39).

En esta primera obra ya aparecen procedimientos que van a estar presentes en otras creaciones posteriores, como la coesión de elementos clásicos y actuales y el trabajo con los lenguajes y los elementos simbólicos. La amistad significa la transgresión del entorno familiar del niño; salir de la casa es un enorme desafío espacial y simbólico. Es, digámoslo así, el primer viaje del héroe. Así lo explica Lebeau:

[...] Y como la casa es uno de los elementos más importantes de la vida emotiva del niño que tiene de 3 a 5 años, el centro de su universo, hemos querido que tenga un lugar de privilegio en este espectáculo. [...] Cada uno de los elementos que hemos escogido es, a la vez, un signo y un símbolo. Un signo porque representa una realidad que el niño puede fácilmente identificar, no permitiendo ninguna otra interpretación. [...] Estos signos le permiten al niño situarse fácilmente en el tiempo y en el espacio (la cerca, por ejemplo, divide la zona de actuación en dos partes, y significa: aquí, es lo mío y allí es lo tuyo). Cada uno de estos elementos participa estrechamente en el universo emotivo e imaginario del niño. El sol, la luna, la casa, son mucho más que unos simples signos de buen tiempo, de mal tiempo o de refugio. [...] La casa es la seguridad emotiva, el bienestar, la intimidad. El sol, que también se encuentra muy presente en estos dibujos, nos habla abiertamente del mundo, de la armonía con la naturaleza, de la claridad, de la fuerza. La luna es un recuerdo de la intimidad. [...] la chimenea sobre el tejado de

la casa, es a la vez la calefacción y el calor del ambiente familiar. (2006: 60-61)



Los actores Luisa Huertas y François Trudel en una escena de *El Ogrito*, uno de los textos más célebres de Suzanne Lebeau. Foto de François-Xavier Gaudreault.

Además del trabajo con los lenguajes verbales, en esta obra de Lebeau y en otras sucesivas es y será muy importante el trabajo con otras formas expresivas: cuerpo-movimiento, voz-música, objeto-imagen. La imagen de las casas de Pluma y Taciturno define sus caracteres, su modo de ser. Están identificados con el espacio que

habitan y el espacio les define. Los objetos presentes en el texto cuentan con una gran carga informativa, muy concreta para un niño. También cabría citar el trabajo rítmico de contrastes. Baste recordar el carácter de Taciturno, dedicado al placer de la música y las evidentes diferencias entre Pluma (ligero, dinámico, activo) y Taciturno (descrito por su autora como «un gran koala» [2006:8]).

Una luna entre dos casas abre el camino para nuevas escrituras. Su presencia en la bienal de Lyon es fundamental, y el texto es difundido, traducido y publicado en varios idiomas¹². La obra siguiente de Lebeau será *Los pequeños poderes*. Este texto, que le hará merecedora del Premio Chalmers en 1986, traducido al inglés por Maureen LaBonté y estrenado por Le Carrousel en 1982, constituye un nuevo desafío en la trayectoria de la autora quebequense. A través del retrato de momentos cotidianos de la vida de niños de ocho a once años, se muestran las relaciones entre niños y adultos. Once personajes presentan así las tensiones y dialécticas de poder que pueden producirse a la hora de levantarse, en el colegio, haciendo la limpieza, recibiendo un castigo o al irse a la cama. La obra en su presentación en Lyon provocó una reacción muy distinta a *Una luna entre dos casas*. Así lo relata Lebeau: «*Los pequeños poderes* no tuvo ningún éxito. Como soy muy testaruda busco respuestas a las cosas y creo que como *Los pequeños poderes* era un texto que tenía que ver con la realidad, con las relaciones personales, los niños y adultos no se reconocían en el espectáculo» (2000: 104).

Con esta obra Lebeau inicia también otra tendencia que se instala en su dramaturgia. Los personajes protagonistas están vinculados al concepto de lo pequeño, de lo reducido o de la infancia. Pensemos en ejemplos como *Petit Pierre* o *El ogrito* (un ogro pequeño, reducido, un ogrito) o en el personaje de Hombrecito, con el que comienza *El monstruo* en *Cuentos de niños reales*¹³. El protagonista tiene la misma dimensión que el espectador. Esto implica un diálogo singular entre el personaje y el espectador. Los dos están concernidos por el desafío de crecer. Crecer en experiencia, en habilidades, en comprensión del mundo, en la construcción de su

¹² En la actualidad este texto ha sido traducido al inglés, castellano, portugués y flamenco.

¹³ Lavandier (2003) recuerda que esta noción de lo pequeño o «enano» está presente en buena parte de los cuentos infantiles: *Caperucita Roja*, *Pulgarcito*, *La sirenita*, etc.

único e irrepetible ser humano.



Un momento de la representación de *Salvador*, de Suzanne Lebeau.

Importa recordar que esos pequeños, enfrentados al desafío de crecer, y retratados por Lebeau, distan mucho de los *niños perfectos*. Emerge la monstruosidad, la imperfección, la oscuridad. Son distintos, son los otros, los que no se parecen a los demás, los que nunca pasarían desapercibidos. Colocar a los distintos, los que están en los márgenes de la norma como protagonistas —ya sea *Petit Pierre*, porque está sin terminar de hacer, ya el Monstruito que siempre dice no, porque su apariencia corporal se ha habitado de

partes del cuerpo que proceden de un caballo, de un león, de un burro, o de un buey, ya el Ogrito, porque en sus venas corre la llamada de la sangre— ¿no es una forma de cuestionar lo establecido? ¿No es una forma de prestar atención a esos seres, como nos recordaba Pierre Gobin, que atraviesan las locuras, entendidas estas como formas de un estar al otro lado de la Razón? ¿Cómo si no comprender un personaje como Gilbert Rembrand, el protagonista de *Gil* (1987), un niño de ocho años internado en un centro psiquiátrico por haber transgredido las normas sociales?

Detrás de esa posición, mostrar lo inquietante, lo turbador, aquello ante lo que no tenemos respuestas certeras, creemos leer también una reflexión social y política. Mauricio Flores recogía en Aguascalientes (México) estas palabras de Lebeau:

Nuestro teatro sigue siendo moderado, demasiado moderado. Pocas veces resulta subversivo. No se atreve a la desviación. La delincuencia se encuentra de inmediato ridiculizada o pisada y el héroe es el que queda bien con el orden. Raras veces se pone en tela de juicio el mundo en que transcurre la niñez, a pesar de que este está lejos de ser perfecto. El reto para los dramaturgos debe permanecer en constante vigilancia en contra de un teatro para niños artificial y nivelador y del uso de un lenguaje banal. Tenemos que atrevernos, reencontrar el sentido del riesgo resguardando en nuestro deseo de rehacer el mundo. Pero sobre todo, permanecer cercanos a los niños para comprender sus puntos de vista sobre las cosas y su modo de nombrarlas. Hay que sumergirnos en las raíces de nuestras propias infancias y acordarnos que a los cinco años la araña en la pared tenía una carga como la pinta Kafka en *La metamorfosis*. (Flores, 2007)

Con *Los pequeños poderes*, Lebeau se adentra también en otras estrategias dramatúrgicas. Opta por un *Dramatis personae* más amplio —once personajes— y trabaja la coralidad como forma compositiva. A partir de estos trabajos la narratividad va a tener nuevas presencias en la dramaturgia de Lebeau. El trabajo con la narración, como una forma de lenguaje teatral —no olvidemos la importancia de lo narrativo en el teatro de Brecht— permite también el trabajo con secuencias autónomas, sin que existan necesariamente vínculos de temporalidad. El término cuento también va a formar parte de los títulos de la obra de Lebeau, sin que esta

renuncie nunca a la especificidad del lenguaje teatral.

Entre las experiencias a las que somete su escritura, Lebeau se interroga sobre la recepción de los textos entre espectadores de diversas edades:

Hice una prueba: usé un mismo argumento y lo desarrollé de dos formas diferentes, para niños más pequeños y para más mayores, con los mismos personajes; los dos textos resultantes fueron totalmente diferentes. Para los pequeños se llamaba *Cuentos para el día y la noche* y para los más mayores *Cómo se puede vivir entre los hombres cuando se es un gigante*¹⁴. Es la historia de un gigante y un ratón, los dos dan miedo a los hombres, uno porque es un gigante y el otro porque es un ratón. (2000: 105)

Si con *Gil* la dramaturga quebequense obtiene el premio al espectáculo para públicos jóvenes de la Asociación Quebequense de Críticos de Teatro, obtendrá de nuevo este galardón en 1994, al que se sumará el premio a la mejor producción para público juvenil por *Cuentos de niños reales*. Esta obra nos permite adentrarnos en aspectos muy interesantes de la dramaturgia de Lebeau. Para comenzar, la desaparición de la noción clásica de personaje teatral y de diálogo —incluso formalmente: ha desaparecido el *Dramatis personae* y la acotación teatral y emerge una tercera persona que ejerce una función narrativa—. Pero también la forma del relato se somete a una tensión de límites, a un principio de teatralidad. La obra es concebida con una forma poemática, de verso libre, sometida a un ritmo dramático, a un proceso de cierta progresión y clímax. La contrucción no se debe a una dramaturgia clásica. Cabría recordar que estas mismas estrategias formales eran, en estos mismos años, muy propias del teatro contemporáneo europeo. Un ejemplo podría encontrarse en las escrituras de Heiner Müller, también caracterizadas, como la dramática de Lebeau, por una revisión mítica.

Los cuentos —seis en la versión castellana de Cecilia Iris Fasola: *El Monstruo*; «*Lo que yo no quiero hacer es lavar la vajilla*»; *Titi*; *El que amaba demasiado la ciencia*; *El gusto* y *El niño rubio que no*

¹⁴ La información de la compañía Le Carrousel da cuenta de un montaje en castellano de este texto, a cargo de la compañía Cómicos Teatro Abierto de Albacete, en noviembre de 2004. Sin embargo no hemos podido documentar este estreno con referencias bibliográficas.

quería tocar el violín— disponen de autonomía argumental. Cada texto, por lo general breve, es comprensible y coherente por sí mismo, sin dependencia del resto de piezas. No existe a priori un vínculo explícito entre los personajes que constituyen los distintos opúsculos.

Sin embargo podemos reconocer una estrategia presente en obras posteriores: la dualidad interna de los personajes. El mismo personaje es disociado en dos voces, dos presencias, dos discursos. Es confrontado en diversas edades —sería el caso de *Salvador*, por ejemplo, que se muestra como niño y como adulto—, pero también el de Lolo, el protagonista de *Lo que yo no quiero hacer es lavar la vajilla*, que se muestra disociado y en diálogo con su carácter, pues tal ha sido el rechazo de su entorno a su carácter que se convierte en un *alter ego* de sí mismo.

Las formas expresivas resultan, asimismo, muy interesantes como materia de análisis. El idiolecto de los personajes está sometido, no a un principio de comunicabilidad, cuanto de eficacia expresiva. El personaje hablante/protagonista de *El que amaba demasiado la ciencia*, se expresa con la precisión matemática de quien conoce las leyes físicas:

Antes de poder mantenerme sentado
Ya sabía calcular la velocidad del viento
La intensidad de los sonidos y de la luz
Las medidas en pulgadas
En pies
En metros
En kilómetros
En gramos, en libras
En nudos marinos. (2004: 21)

Las palabras del personaje pueden resultar incluso eruditas, como cuando describe técnicamente el proceso auditivo de un grito, al ver su hermana que sus tortugas han desaparecido. Sin embargo —y esta cuestión entronca con otro aspecto formal interesantísimo— estas se hacen turbadoras, claras, poéticas, cuando el personaje se enfrenta a su miedo, a los límites del conocimiento, lo que la ciencia no ha sido capaz de explicarle:

Tuve doce años.
Y la destreza del mejor cirujano
Pero seguía sin poder explicarme
Por qué los gatos son aplastados por los autos
Por qué la sangre corre
Por qué los niños
Se lastiman cuando caen.
Por qué se caen
Por qué existen las enfermedades mortales.
Por qué las lágrimas
El hambre
El frío
La guerra
El sufrimiento...
Tengo trece años
Y no sé nada más.
No sé qué hace el fuego de esas vidas
Que destruye tan rápidamente.
Yo no sé qué hace la muerte con las almas
Que se roba como una ladrona
Nadie quiere responder mis preguntas. (2004: 28)

Este sería otro aspecto muy valioso de la dramaturgia de Lebeau; el cuestionamiento del recurso del *Deus ex machina*; la crisis de una resolución explícita y evidente de las situaciones. Descrita la experiencia del personaje —que progresivamente va matando y torturando a numerosos animales: peces de acuario, tortugas, ardillas, pájaros, insectos, ratas, gatos y perros, entre otros, unas veces en secreto, otras con la licitud de su entorno familiar— Lebeau «suspende» la resolución de la situación. El personaje, realizadas todas estas acciones, no sabe más del dolor y del sufrimiento que al principio. Las preguntas no han encontrado respuestas. El personaje cree que será a los veinte años, cuando llegue a la edad adulta, cuando calme su ansiedad, ya no habrá preguntas. Mientras, cuenta meticulosamente el tiempo que le queda para ese momento.

La suspensión de la resolución tiene lugar en otras obras, como *El ogrito*, en la que, la última intervención de Simón nos permite un instante de inquietud extraordinario, cuando creemos que la «ogritud» ha sido domesticada: «Al dedo del pie de Pamela, al

verdadero dedo, lo mastiqué, pero no me lo tragué. Lo guardo aquí, en el bolsillo, con la gotita de sangre seca que no quiere salir» (2002: 71-72). Evitar de un final resolutivo, explícito, tiene consecuencias en el plano ideológico, y por consecuencia, en la perspectiva política del texto. No olvidemos que las dramaturgias clásicas se afirman en resoluciones donde cada personaje asiste a un premio o castigo. Todo queda en el plano de la fábula, atado y bien atado: es el momento de las recompensas, materiales y simbólicas, de los matrimonios, del castigo. Y ello implica un juicio moral, una toma de partido evidente sobre los personajes y sus conductas.

Lebeau evita esa carga ideológica. No enjuicia, presenta. «Humaniza» a las víctimas —los peces y las tortugas tienen nombres propios, modos singulares y específicos de afrontar la muerte, el dolor o el sufrimiento, intervienen en las situaciones de forma poderosamente significativa— y deja al espectador que construya su propio final. ¿Qué sabrá este personaje (sin nombre, en interesante contraste con sus víctimas)¹⁵ cuando el tiempo haya transcurrido?

¿Cuál es el modo, entonces, en que se concreta lo ideológico en este texto? De un modo muy sutil, atractivo: a través de los ecos del lenguaje:

Entonces le eché el ojo a las tortugas de mi hermana
Convenciéndome rápidamente de que tortuga y tortura
Tenían la misma etimología. (2004:23)

Es el sonido lo que reúne ambos conceptos, en una estrategia muy familiar para un niño. La de elaborar campos semánticos en función de la proximidad entre palabras de muy diverso sentido. De ello habla Gianni Rodari en su *Gramática de la Fantasía*:

¹⁵ Nombrar es un acto fundacional. Significa crear. Lo que no se nombra no existe. Bettelheim (1986:58) recuerda en este sentido que en los cuentos de hadas solo el personaje protagonista tiene nombre propio. El resto quedan nombrados por su rol: «los padres de los protagonistas del cuento permanecen anónimos. Se alude a ellos mediante las palabras «padre», «madre», «madrstra», aun cuando se les describa como «un pobre pescador» o «un pobre leñador». «Un rey» y «una reina» no son más que hábiles disfraces de padre y madre, lo mismo que «príncipe» y «princesa» son sustitutos de chico y chica. Hadas y brujas, gigantes y madrinas carecen igualmente de nombre, facilitando así las proyecciones e identificaciones».

(...) No de otro modo una palabra, lanzada a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, atrayendo en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que interesa a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente y que es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene en ella continuamente para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir. (2006: 15)

De este modo, prosigue Rodari, «china» podría estar en relación con diversos campos de palabras. Entre ellas, letrina, escarlatina, argentina, adivina, salina o mandarina... (2006: 16). La puesta en relación entre dos términos como estrategia para proponer un punto de vista se produce también en *El niño rubio que no quería tocar el violín*. La asociación se produce por razones de asociación con un término ya hecho:

Los padres
Se pusieron a buscar
Un instrumento...
¿Un instrumento de tortura?,
pregunta el pequeño
que de tortura conoce solo el nombre
¡Pero no!
Un instrumento digno
Del gran talento
De nuestro hijo, dice papá. (2004: 34)

Sucedará también en la resolución del relato cuando el verbo tocar —asociado en la acción al acto de interpretar una melodía con el instrumento— se trastoca en «tocar el fondo, tocar el límite» (2004: 37). La aparente casualidad pone en crisis la causalidad, vindica la perspectiva interna de los actos —el niño sabe, tiene un orden interno de lo lícito y lo ilícito, sabe que lo que hace provoca el dolor a los animales, pero su deseo de saber es superior a esta norma y la transgrede—. El orden moral no queda desplazado a otros personajes como el padre o la madre. Es el personaje quien tiene su propio orden y quien se enfrenta al mismo.

Parecería que la fábula nos devuelve la imagen de un niño de los

tiempos presentes. Sin embargo, debemos insistir en que en el teatro de Suzanne Lebeau los contenidos simbólicos pueden tener una presencia subyacente. La contrucción formal, como vemos, despegada de los cánones clásicos, no excluye una lectura arquetípica. ¿O acaso este personaje no estaría en relación con *Barbazul*, o con Sahriyar, el sultán despiadado de *Las mil y una noches*?

En las fábulas de Lebeau nos topamos con una materia mítica que atraviesa la historia de los mitos y las leyendas. Es el amor, el respeto al otro, lo que nos hace humanos. ¿O caso el Hombrecito de *El Monstruo* no constituye una recuperación del personaje de Enkidu en *La leyenda de Gilgamesh*? En Enkidu es la mujer quien abre el espíritu y el corazón, quien sugiere el gran viaje hacia la humanidad¹⁶. Importa citar, en este sentido, a Victoria Sau, cuando recuerda, en cita de Anne Tristan, que el amor «es el estado en el que resulta abolida la barbarie que por lo general impide el acceso a los demás» (1990: 36). La animalidad del Hombrecito se liquida cuando, por primera vez, se enamora. Su galopar se ha detenido por primera vez:

Hasta el día en que...
Es golpeado de frente
Por la sonrisa
Deslumbrante
De una muchacha.
Golpeado por el resplandor
De la mirada
Envolvente
De una muchacha.
-La misma.
(...) Golpeado por la emoción que le hace
enrojecer de la cabeza a los pies,
que lo deja desarmado,
que hace del atacante, un suspirante,
de Hombrecito, un grande,
del niño espantoso, un príncipe encantado. (2004: 13)

¹⁶ Cabría recordar también el ejemplo de *La bella y la bestia*.

El amor, nos recuerda Lebeau, nos permite viajar de la animalidad a la Humanidad. Muchos de los personajes protagonistas del teatro de Lebeau se enfrentan al amor. Sería también el caso de Salvador, fascinado con las maneras y la elegancia de Bianca Albacarra, o con el propio *Ogrito*. Y aunque la lectura, la escritura —representadas a través de la escuela en *El Ogrito* y del aprendizaje a escribir en *Salvador*—, significan un camino hacia la Humanidad, el saber sin amor no nos convierte en humanos. Solo nos hace técnicos.

El amor puede expresarse de muchas maneras. En las obras de Lebeau, además de ese primer amor, se reconoce el amor filial. Hay una figura maternal que ejerce una función de protección, de escucha, de respaldo en el proceso de crecimiento y de elección de vida de los hijos. Serían ejemplos de esta figura las madres presentes en *El Ogrito*, Ana, o Benedicta, en *Salvador*. El nombre de ambos personajes ya nos aporta información sobre su carácter. E incluso cabría citar a la madre fumadora de *Titi*, en *Cuentos de niños reales*, tratada con mucha ternura en su dificultad para dejar de fumar mientras está embarazada.

Resulta muy interesante el tratamiento de los personajes de los padres. Se trata, en no pocas ocasiones, de personajes ausentes. Los padres no están, o están fuera del espacio del interés y de la atención de los niños protagonistas. Es el caso del personaje de *El gusto*:

Papá lee
Dice Julia
Papá lee y yo me aburro
Papá lee
Una revista
Gorda
Pesadota
Sin dibujos
Y sin fotos
¡Papá!
Sí, querida,
Responde papá distraído sin siquiera levantar la vista
¡Papá!
Sí, querida,
Responde papá completamente ausente. (2004:29)

Sin embargo, los padres ausentes —y aquí cabe otra reflexión que nos devuelve a la escena quebequense de los años ochenta y noventa: la familia se ha transformado— tienen una misión importante en el crecimiento de sus hijos. Pensemos en *El Ogrito*, en el que el ausente Ogro Padre aprende del crecimiento de su hijo, se hace más valiente en el deseo de superar las pruebas que le conducen a la superación de sus instintos ogrescos. O en Salvador, en la obra homónima, que espera el retorno de su padre, desaparecido tras una noche de reunión política...

Es interesante ver que estos personajes en ambos casos se convierten en *padres de papel*. Su existencia o inexistencia se define por la presencia de mensajes escritos, que son compartidos en escena. En *El Ogrito*, a través de la carta que Simón Padre envía a su esposa Ana. El Ogro ha estado ahí, en algún lugar invisible, oculto, atento al proceso de su hijo. El padre de Salvador se concreta a través de un objeto, el sombrero que le da el aire de un viajero, y un recorte de periódico, en el que se da cuenta de un ataque a un grupo de campesinos reunidos para protestar por la falta de tierras propias... Son padres ausentes que se hacen presentes en un plano simbólico. De hecho, si recordamos el original sentido del símbolo del ogro, esta relación padre-hijo estaría ya inscrita en el personaje. Así lo cree Juan Eduardo Cirlot:

El origen de este personaje, que aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos, se remonta a Saturno, que devoraba a sus hijos a medida que Cibeles los traía al mundo. Si lo central, en el mito saturniano, es que la destrucción es la consecuencia inevitable de la creación, por producirse esta en el seno del tiempo, el ogro parece mejor una personificación del «padre terrible» que del tiempo. Henri Donteville hace derivar el nombre de este ser de la definición del poeta latino Ennius: *Pluto latine est Dis Pater alii Orcum Vocant*. Orco, dios de la mansión subterránea, como su madre Orca. Ambos seres presentan el rasgo saturniano de devorar niños pequeños. Indudablemente estas leyendas están entroncadas también con antiguos mitos basados en los aspectos más salvajes de la prehumanidad y, como otras, desempeñan la función catártica de advertencia. (1985: 338)

Es muy interesante la presencia de estas figuras simbólicas en la

dramaturgia de Lebeau. Figuras como los monstruos, los ogros, los lobos vienen a recordarnos la presencia de fuerzas salvajes, no controladas social o culturalmente. Bettelheim (1986: 61) interpreta estos seres, como el lobo, en forma de «fuerzas asociales, inconscientes y devoradoras contra las que tenemos que aprender a protegernos, y a los que uno puede derrotar con la energía del propio yo». Sin embargo, y esta es una acción extremadamente contemporánea, esas fuerzas no son devaluadas con un juicio moral negativo. Lebeau nos recuerda que en determinadas ocasiones la sociedad también puede ser monstruosa: la sociedad que hace desaparecer a los padres como el de Salvador; la sociedad que alimenta la culpabilidad, representada por el médico y el marido de la mujer embarazada en *Titi*, la sociedad cegada por las expectativas de fama y éxito, como en *El niño que no quería tocar el violín*, la sociedad que no deja respirar a los niños y los reprime y coarta, como el maestro repetidor de imperativos de *El niño...*

El lado salvaje, monstruoso, asocial, no está ubicado en los personajes acechantes, cuanto en el interno de los protagonistas. Lo salvaje ha abandonado el resistente territorio del antagonismo en el que lo habían depositado los cuentos de hadas. No hace falta ya esa ubicación en el espacio exterior a la que alude Bettelheim (1986: 63): el niño sabe que ese lobo es él mismo, su lado devorador.

Bettelheim aborda también otra cuestión que me parece importante en su conexión con el teatro de la dramaturgia quebequense: la desaparición de los personajes que representan las primeras formas de existencia, las etapas superadas del crecimiento¹⁷ (1986: 64). En la obra de Lebeau —hemos aludido ya a los padres ausentados— cabría citar también a los personajes que se van, que obligan al protagonista a aceptar el desafío de crecer. El hermano de Salvador sería un ejemplo máximo de este proceso. José, que adopta un modelo de supervivencia que contraviene las expectativas de la educación y de la ética de Benedicto, desaparece sin que sus hermanos puedan saber a ciencia cierta dónde está y si está vivo o muerto. La ausencia obliga a Salvador a crecer aún más

¹⁷ Bettelheim aplica esta creencia al análisis de *Los tres cerditos*, asegurando que la muerte de los dos primeros no resulta traumática. Se trataría de una representación, que el niño comprende, inconscientemente, de la caducidad de formas anteriores de existencia si queremos trascender a otras superiores.

deprisa, a asumir responsabilidades, a aprender a escribir esas cartas con las que se ofrece como escritor en plaza pública, ejercer esa función salvadora que conlleva su nombre.

Y es que, como plantea Bettelheim, una de las cuestiones fundamentales en la vida mental y psíquica de un niño es la identidad (1986: 67). Un tema que para Lebeau también es decisivo: «Durante años he ido buscando las diferencias entre adultos y niños; ahora busco las preguntas existenciales que les importan tanto a los niños más pequeños como a los ancianos, esos que nos preocupan desde el nacimiento a la muerte: ¿quién soy, qué hago en la vida, qué me gusta, qué quiero conseguir? ¿Alguien me quiere?» (2000: 105).

Las representaciones de *Cuentos de niños reales* provocan el interés y la conmoción entre los espectadores, también en España. Esta obra ha sido representada a cargo de Cambaleo Teatro, con dirección de los hermanos Sarrió. Esta compañía —que recientemente ha estrenado un nuevo montaje con obra de Suzanne Lebeau, *Salvador*¹⁸— obtuvo el Premio Comunidad de Madrid en la edición de 2001 de Teatralia. Margarita Reiz explicaba en *Primer Acto* el valor de este trabajo:

Suzanne Lebeau lleva más de veinticinco años indagando en el mundo infantil, y en su texto nos descubre esas situaciones reales desde la mirada de niños y niñas que navegan en una cotidianeidad marcada por los adultos, llena de preguntas y contradicciones. Dicho texto permite la comunicación en presente con ellos, representando en escena la persona que ahora son, con todas sus dificultades de relación, análisis, sentido y admisión de su propia realidad —y sobre todo y más complicado— el equilibrio con esa otra realidad que protagonizan «los mayores». (2001: 127)

El espectáculo de Cambaleo Teatro se representó, además de en Madrid y Aranjuez, en diversas localidades españolas (Zaragoza, Granada, etc.). No todos los comentarios, sin embargo, son plenamente elogiosos. Para Molinari (2001), crítico del diario *Ideal* de Granada, la estructura narrativa de *Cuentos de niños reales*, en la

¹⁸ Más información sobre las representaciones de este montaje en: <http://www.cambaleo.com/cambaleo/index.html>

que se articula la combinación de elementos diversos de distinta textura y naturaleza, tiene cierto parecido a «la variedad de las bolsas de chuches»: «Las historias parecen caramelos agrídulces. Unas veces destilan sabores de buen humor sin rozar lo cómico, otras se van hacia lo dramático con propensión a la ternura hogareña y al estereotipo del niño bueno. A veces hay un monólogo que por su premura y velocidad pierde mucho de su contenido».

En 1994 Lebeau escribe *Salvador*, como resultado de una residencia en el Centro Nacional de Escrituras del Espectáculo, la Cartuja de Villeneuve-lez-Avignon. Y resulta conmovedor como Lebeau se enfrenta con extrema cercanía a la realidad de las infancia en Latinoamérica. Una cuestión que ella, nuevamente, aborda con extremo rigor y a la vez con el respeto de la dignidad. La vida cotidiana de la familia de Salvador está habitada de esperanza: la esperanza de ver crecer el mango en una montaña sin tierra, la esperanza depositada en la escuela, en los libros, en la cultura, porque la cultura permite cambiar de vida; la esperanza depositada en el porvenir, aunque el presente esté lleno de luchas y de injusticias¹⁹.

En esta obra pareciera que Lebeau trabaja con técnicas que ya ha presentado en otras obras, pero perfila procedimientos interesantes. Uno de ellos, sin duda, el escamoteo informativo y la elipsis temporal. Cuando la fábula se aproxima a situaciones dolorosas —la muerte del padre, desaparecido— Lebeau busca un modo poético de presentar esa muerte. Y así sabemos de la muerte del padre, cuando Salvador nos cuenta la venta discreta de la ropa y del sombrero del padre. En algún nivel, hacer desaparecer el objeto que representa al personaje —el sombrero— significa reconocer que no va a volver a ponérselo.

Nuevamente, el habla se enriquece con un idiolecto riguroso, atento a los términos que proceden del castellano y que son inscritos en la edición original en francés, pero dotando además de imágenes sugerentes las situaciones. Situaciones que, siendo extremadamente sencillas, o aparentemente cotidianas, no carecen de una lectura simbólica. Es el caso del oficio de la madre Benedicta, una mujer que trabaja como lavandera, la mejor lavandera que elimina todas las

¹⁹ Cree la propia Lebeau que la esperanza es la única materia de la que no se ha desprendido al escribir teatro para niños y adolescentes.

manchas de la ropa de otros...

En *Salvador* los desplazamientos fuera de la casa familiar vuelven a tener un sentido de viaje, el viaje del protagonista, el viaje del héroe. De algún modo Salvador crece viajando hacia la literatura y desplazándose en el espacio. Esa distancia de su familia es el sacrificio y el esfuerzo doloroso que conlleva crecer. De hecho, otra característica importante de la dramaturgia de Lebeau es el uso simbólico de los espacios. No nos detendremos más sobre el sentido de las casas en *Una luna entre dos casas*, pero basta recordar el valor simbólico del bosque en *El ogrito*, más allá del cual se encuentra la escuela a la que Simón desea ir a cualquier precio.

El ogrito (1996) y *Petit Pierre* (2002) son dos de las últimas creaciones dramáticas de Lebeau, y también dos de sus creaciones más reconocidas, representadas, traducidas y publicadas. Con ambas, Lebeau ha sido estrenada dentro y fuera de Quebec, también en España, y más en concreto en Teatralia, festival dedicado al teatro para la infancia y la juventud. Cabría recordar la crítica que Anne Serrano realiza de *El ogrito* el 25 de marzo en *La Razón*, con motivo de la presencia en España del montaje de Le Carrousel: «El mundo imaginario que aquí se muestra encierra una rica simbología del comportamiento humano. Los cuentos de hadas inicialmente no eran para niños, solo que ellos, intuitivos como son, se los apropiaron. Lebeau recoge esta tradición para hablarnos de la lucha entre las fuerzas del bien y del mal que se libra en el interior de cada individuo. (...) *El ogrito* es un hermoso canto contra la violencia y a favor del conocimiento de nosotros mismos».

No vamos a insistir en algunos aspectos ya destacados de estas escrituras, pero sí en afirmar que nos encontramos ante una escritura de madurez, sólida, bien construida, cuya elaboración compositiva refleja la experiencia acumulada desde las escrituras de *Una luna entre dos casas*. El lado más difícil de nuestra sombra se ha presentado en el espejo del teatro para evitar respuestas simples, para interrogarnos sobre nuestras visiones preconcebidas de lo humano. Si el teatro quiso ser, desde sus orígenes, un lugar donde la comunidad política se interpelaba a sí misma y se enfrentaba a sus cuestiones no resueltas, la infancia de *El ogrito* y de *Petit Pierre*, como la de Salvador o la de Gil, viene hacia nosotros para exigirnos un instante de verdad interior y de responsabilidad política.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTELHEIM, Bruno (1986). *Pisceanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo.
- DIEGO, Rosa de (1999). «La evolución del teatro en Quebec y la obra de Michel Tremblay». *ADE* N.º 76.
- DIEGO, Rosa de (2002). *Teatro de Quebec*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- FLORES, Mauricio (1997). «El teatro debe ofrecer a los niños lecciones de vida: Suzanne Lebeau». México. Consejo Nacional para las Artes y la Cultura. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/251197/aguascal.html>
- GOBIN, Pierre (1978). *Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- GUINDON, Ginette (2006). «Littérature enfantine de langue française»: www.thecanadianencyclopedia.com/
- LAVANDIER, Yves (2003). *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Universitarias Internacionales.
- LEBEAU, Suzanne (2002). *Salvador. La montagne, l'enfant et la mangue*. París: Éditions Théâtrales. Jeunesse.
- (2003). *El ogrito*. Buenos Aires: Norte+sur/bajo la luna.
- (2004). *Cuentos de niños reales*. In *Tramoya. Cuaderno de Teatro*. N.º 79.
- (2006). *Une lune entre deux maisons*. París: Éditions Théâtrales. Jeunesse.
- LIDDELL, Angélica (2005). «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor.
- MALPICA MAURI, Javier (2006). «El teatro infantil, ese niño olvidado». *Correo del Maestro*. N.º 117. Febrero. www.correodelmaestro.com/antiores/2006/febrero/artistas117.htm
- MOLINARI, Andrés (2001). «Caramelos agridulces». *Ideal*. Granada, 14 de diciembre.
- RODARI, Gianni (2006). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Barcelona: Ed. Planeta.
- SAU, Victoria (1990). *Un diccionario ideológico feminista*. Barcelona:

-
- Icaria.
- SERRANO, Anne (2000). «Metáfora de la vida». *La Razón*. 25 de marzo.
- SIMÓN, Adolfo (2002). «Suzanne Lebeau: ¿Cómo se pueden decir a los niños cosas tan tontas?» *Primer Acto*. N.º 293.