

## **Entrevista a Mondomeraki: Proceso de creación de *Los niños de papel*.**

**Alicia Petrilli Vargas**  
**Universidad Veracruzana**  
**México**

### **Ficha artística.**

Dramaturgia y dirección: Luisa Aguilar  
Diseño escenografía: Adolfo García  
Realización de escenografía: Carlos Mendoza  
Diseño sonoro y música original: David Almaga  
Diseño de Vestuario: Ainé Martelli  
Realización de vestuario: Lilian Aguilar Viguera  
Diseño de títere bunraku y sombras: Adolfo García  
Realización de títere bunraku: Adolfo García  
Diseño pop-up y tubos: Ainé Martelli  
Selección fotografías títeres silueta: Luisa Aguilar  
Realización producción en papel y sombras: Ainé Martelli y Abigail Espindola  
Voz de Hibakusha: Akitoshi Sekine  
En escena: Luisa Aguilar, Adolfo García, David Almaga  
Dibujo en vivo: Adolfo García  
Música en escena: David Almaga  
Iluminación: Urania Pichardo Molina  
Diseño cartel y publicidad: Adolfo García  
Fotografía y video: Quetzalli Blanco  
Producción Mondomerak

*¿Podrían hablarme sobre cómo surge la idea de desarrollar el proyecto de Los niños de papel?*

**Luisa Aguilar:** Hace cinco años tomé un taller de teatro miniatura con Vladimir Bojórquez, donde nos pedía que contáramos una historia en concreto. Yo estaba trabajando el cuento de *Las mil grullas* que habla de Sadako, una niña que murió debido a la leucemia y que se convirtió en un icono de la paz. En ese momento ya tenía la idea de que los niños en la historia fueran de papel, ahí nació la metáfora de “piedra, papel o tijera” que rige la obra actual. Dentro del taller inicié la labor de investigación sobre los Hibakushas: la información de los sobrevivientes, lo referente al museo, los vestigios, las fotografías, la

poesía y los testimonios. El resultado fue un texto pensado para una presentación de 20 minutos que nunca se hizo. Incluso había entrado en contacto con un especialista en papiroflexia porque la historia se iba a contar con figuras de papel. Por una razón u otra no se logró, pero la investigación me llevó conectar con otros conflictos armados que me pegaban fuerte, como la guerra civil española.

Al final de la pandemia [Adolfo y yo] concluimos varios cursos y teníamos muchas ganas de contar algo, aunque no teníamos un proyecto en mente. *Magdalena, la otra Frida* se había estrenado hacía poco, sin embargo, las giras programadas en España se cancelaron. No habíamos pensado en crear algo nuevo porque este espectáculo recién iniciaba.

Nosotros somos de creación muy libre, nunca habíamos tenido un apoyo por lo que solemos trabajar y después, cuando la obra está lista, presentamos. Pero, de pronto, surge la oportunidad de una beca con un plazo de tres meses para crear una obra. Fue cuando nos dimos cuenta que necesitábamos aterrizar algo. Entre las historias que barajamos estaba una sobre TOC, pero no teníamos una investigación al respecto; otra referente a la guerra civil española, pero yo quería ir a España por objetos, no era algo para tres meses; y estaba ésta sobre Hiroshimay, como tenía el borrador, pensé que el asunto iba a ser más sencillo.

Nos ayudó mucho aterrizar el proyecto en papel. Ya sabíamos que se iba a usar la técnica del Bunraku, muy típico del teatro de títeres japonés; teníamos claro la metáfora de “piedra, papel o tijeras”; conocíamos a una persona que nos iba a apoyar a resolver la música japonesa con un instrumento musical japonés; con todo esto, fuimos adecuando el proyecto escrito porque era lo que teníamos preciso. No pedían el guion, pero necesitaban el concepto, el cual sentíamos muy claro.

Nosotros pensamos que no nos iban a dar el apoyo, no sé por qué, pero eso era lo que pensábamos. Cuando nos lo dieron, al mes siguiente nos íbamos a España a una gira. Después, a la hora de retomar el texto, me di cuenta que daba para mucho más, entonces

comenzó un proceso de re-investigación, tanto plástico por parte de Adolfo, como temático. Ahí surgió la idea de que un sobreviviente, un Hibakusha, contara la historia.

En un inicio, teníamos a todo el equipo preguntando por lo que seguía en la producción, pero nosotros decíamos “esperen, no tiene caso mover toda una maquinaria si no hay una historia clara”. Fue un proceso vertiginoso para mí porque yo no había escrito algo desde cero. *Que viene el lobo* se apoya en unos cuentos, en *Magdalena, la otra Frida* hacemos referencia a la biografía de Frida Kahlo. Aquí era un paso más. Pese a la presión de todo el mundo, nos esperamos hasta que sí tuviéramos la historia clara. El curso que tomé sobre dramaturgia para títeres con Nani de Julián, más otro taller que tomamos con Leonardo Volpedo, fueron una gran ayuda a la hora de concretar la obra. Sí, se modificaron cosas durante los ensayos, pero hasta que la historia quedó clara fue que se pudo mover el resto del equipo.

Nos parecía una responsabilidad enorme tener una beca y tan poco tiempo. Además, queríamos diversificar el equipo, aprovechando que había más recursos. Pero, al mismo tiempo, no queríamos que se perdiera la esencia de Mondomeraki. Eso es lo que puedo decir del proceso con respecto al texto.



*Los niños de papel.* Fotografía de Quetzalli Blanco.

**Adolfo García:** El proceso de creación escénico fue de la mano con el equipo. Empezamos a integrar a David Amalga, que está en escena con nosotros y es la parte musical, y el trabajo de Aine Martelli, quiennos apoyó con los pop ups y los cilindros de papel que aparecen al inicio de la obra. Yo me encargué del diseño de imagen, de alguna manera preparé todo para que el equipo ejecutara. El proceso fue algo apretado para mí. Fue una producción que se hizo en aproximadamente mes y medio.

**Luisa Aguilar:** Agosto, septiembre y octubre. Pero en agosto el texto no estaba todavía.

**Adolfo García:** Yo no me podía dar muchas libertades de explorar sobre qué materiales o tipos de títeres podríamos usar. No me podía dar el lujo de hacerlo con toda la calma del mundo. Fue complejo, más no complicado, trabajar con más personas. Nuestros procesos

suelen ser: Luisa termina el texto y yo me pongo a trabajar. Pero los nuevos miembros querían saber con anticipación las cosas para organizar sus tiempos.

Al final, resolvimos bien. Gracias a que Luisa y yo íbamos trabajando juntos. Conforme ella iba escribiendo, intercambiábamos ideas, propuestas. A veces necesitamos mucho del apoyo y la retroalimentación mutua. Luisa escribía una escena, preguntaba mi opinión y yo iba aportándole desde mi conocimiento plástico. Porque, al mismo tiempo, yo iba imaginando cómo se vería. La parte plástica se iba desarrollando junto al texto. Así es como funcionamos. Por eso era complejo trabajar con los demás, porque ellos no estaban “aquí”. Por ejemplo, estábamos tomando un café cuando de pronto nos poníamos a platicar de la obra. Después era socializar la información con el resto del equipo, ya no era igual.

En el proceso plástico me enfoqué en la madera, en los tonos ocre. Queríamos que fuera muy orgánico, imaginábamos una casa en un estilo japonés. Luisa es más estructurada en su investigación, ella me mandaba referencias de artistas que hacían propuestas similares a lo que nos interesaba llegar: el trabajo de Junior Fritz, o diferentes artistas que trabajan con tubos de papel, rostros o paisajes. Todas esas ideas las evolucionábamos y las llevábamos a nuestro terreno. Porque al final, aquellas propuestas estaban pensadas para una exposición, llevar la propuesta plástica a escena es bastante complejo. Hay cosas que funcionan y otras cosas que no funcionan, ahí es donde a uno le toca resolver. Nosotros resolvimos a partir de esas referencias. Por ejemplo, el tubo de cartón nos recordó al efecto de la señal de Batman, por eso lo abordamos con luz.



*Los niños de papel.* Fotografía de Quetzalli Blanco.

No quería demasiados colores. Este aspecto ya se venía trabajando desde el proyecto de *Magdalena, la otra Frida*, que tiene el concepto de un estudio de pintor. Desde el principio dijimos “basta de meterles tantos colores a los niños en las obras de teatro”. Queríamos apostar por una paleta de colores neutra, cálida. Los niños agradecen ese tipo de ambientes. Eso me permite jugar muchísimo, porque tienes todo plano, con tus colores ocre, con tus negros, con tus azules y de repente metes algo rojo o algo amarillo y llamas mucho la atención. Es como un bastidor donde la obra va pasando y pones tus acentos de color. Al mismo tiempo, la idea de dibujar en vivo me permitió aportar a la estructura dramática de la obra, sumando a la plasticidad que tanto queríamos en nuestras propuestas.

**Luisa Aguilar:** También nos regimos en varios principios japoneses como la eliminación de todos los excedentes. Teníamos varios principios que habíamos señalado. Queríamos

trabajar en el kintsukuroi, la restauración con oro de los objetos rotos para resaltar sus cicatrices. De hecho, tenemos una anécdota. Traíamos en mente usar diversos elementos japoneses: teteras, tazas, sombrillas, entre otros. Al final, la mayoría de estos objetos y el concepto del kintsukuroi no quedaron dentro de la obra. Pero, en una función, se rompió la macetita de nuestro bonsái. Me sentía muy frustrada, ese día había granizado, tuvimos que parar la obra y meter las cosas. “¿Qué hacemos con esto?”, me preguntaban sobre la maceta, “pues que se quede ahí, ya como basura”, pero Urania Pichardo, la encargada de iluminación, se lo llevó. Después nos mostró la maceta resanada con pan de oro. Entonces el segundo bonsái que sale al final de la obra, tiene ese elemento. El público no se da cuenta, pero nosotros sí.

Algo que también nos ayudó en el proyecto fue que, aunque no hicimos tantos ensayos con todos los objetos y el equipo completo, hicimos muchas reuniones donde acordamos una propuesta de resolución escénica. En una escena, por ejemplo, decíamos, “esto se va a solucionar con piedras”, entonces buscábamos piedras diferentes. Después decíamos “tienen que ser solo piedras planas porque se van a usar apoyándose en las manos”; o las tijeras, que tuvimos que buscar muchos tipos de tijeras para representar cada oficio de los personajes.

Esas convenciones ya estaban cerradas desde el principio por lo que nos dimos a la tarea de buscar por internet, mercaditos y en la calle. Teníamos que encontrar todos los elementos para que, cuando viniera David a ensayar, estuvieran listos. Si hacía falta hacer algo para el día siguiente, nos quedábamos a hacerlo. Asimismo, saber que seríamos tres personas en escena permitió hacer un texto adecuado, acorde a las características de cada quien. No es igual que adaptar un texto para el número de actores que hay en escena. Esto daba más posibilidad de juego, aunque también resultaba más complejo.

Cuando nos preguntan por qué Hiroshima, respondemos que fue un poco casualidad, aunque después nos enamoramos de cada cosa que fuimos aprendiendo y descubriendo. También creímos que era importante hablar de un hecho puntual para abordar un tema

universal. La distancia en tiempo y espacio no lo volvía lejano, nos permitía hablar de ello y que cada espectador lo pueda asociar a los hechos que ocurren hoy en día en México y en muchos países. Es por eso que, tras mucho debate, permaneció la escena donde salimos con el pañuelo palestino y el paliacate, diciendo que hoy en día continúan 63 conflictos armados en el mundo, porque sí sentimos la necesidad de aterrizar el “por qué lo contamos”, pero sin ser una cuestión didáctica o de moraleja. De la forma más sutil posible.

*En otro momento mencionaron dos aspectos: ética y estética. Ética, como aquello que se quiere decir; y estética como la forma o lo plástico. Me gustaría que profundizáramos en cómo estuvieron dialogando ambos. Es decir, el discurso de la obra en relación a lo estético. ¿En qué elementos podemos observar esto?*

**Luisa Aguilar:** Que recuerde en este momento, la aparición de los bonsái en la obra y el que el títere Bunraku sea completamente de madera. Esto tiene relación con los tres árboles que rebrotaron después de la catástrofe en la zona cero. Incluso nosotros somos tres en escena, como esos tres árboles. Sobre el títere, Adolfo estuvo a punto de hacerlo de papel, pero le pedí que esperara porque pensaba que debía ser de madera. Claro, no sabemos quién del público llegue a esas conclusiones, pero para nosotros es necesario. Pensar, “¿qué tal si este sobreviviente es de madera, como aquellos árboles?”. El trabajo del rostro que hizo Adolfo no es muy detallado, es incluso intencionadamente tosco, prácticamente parece un pedacito de árbol quien cuenta la historia. Pensamos incluso ponerle unas hojitas, aunque al final decidimos que no. Pero el títere siempre aparece cargando su bonsái, el cual, poco a poco, va perdiendo sus hojas.





*Los niños de papel.* Fotografía de Quetzalli Blanco.

Las sombras que usamos para los niños son por el tema de las sombras atómicas. Después de la escena de los pop ups, aquello que se proyecta atrás son reproducciones de sombras atómicas en la vida real, a excepción de la niña saltando. Lo que es la señora que baja la escalera, el hombre que espera en el banco y un hombre que sostiene una escalera, fueron la base para la historia de los pop ups. Con ellas queríamos reconstruir un poco el cotidiano que se rompe por la catástrofe.

En el museo de Hiroshima está el fragmento de una escalera donde se percibe la sombra de una mujer bajando, pero ¿de dónde viene? ¿A dónde iba? ¿Por qué madrugó? Comenzamos a hacernos preguntas y de ahí surgió esa parte de la obra. Al final, para clarificar, es que cerramos los pop ups y las ponemos ahí. También partimos de las fotos que hay de los niños durante clases, entre los escombros. Incluso hay testimonios de personas que decían que buscaban su sombra en el camino para saber que sí estaban vivos. La técnica de sombras no fue capricho.

**Adolfo García:** En general, nuestra estética o los materiales con los que trabajamos caen orgánicamente en la historia. Las tijeras, por ejemplo, dijimos “soldados-tijeras” y, a partir

de ese binomio, nosotros justificábamos “sí, porque los soldados tienen puntas, caminan y marchan”, “si las volteas tienen piernas”, fue muy orgánico y por eso en escena se ve bien resuelto. Todo está bien hilado, imaginemos que es como una telaraña donde todo está unido, todo tiene un sentido de ser dentro de la escena.

A nosotros nos gusta mucho trabajar de esa manera. Buscamos que, en el teatro de objetos, o al menos en el que nosotros hacemos, todo lo que ponemos a la vista se resignifique para utilizarlo.

**Luisa Aguilar:** Ahora más porque estamos hablando de una historia japonesa, donde la cultura sintetiza mucho sus hogares, todo está muy depurado. Nos decían también “están cargando piedras, están cargando tijeras y eso de gira va a ser muy pesado. ¿Por qué no les hago de atrezo?” Y no, tenemos que trabajar con elementos naturales y verdaderos. No podemos chocar las piedras que suenen a unicel. Es más, queremos tocar las piedras para sentir lo frío y su dureza, porque justo con ellas estamos hablando de la dureza y de la frialdad. Existe ese discurso interno, generando, al final, esa coherencia para quien lo ve. Aunque no haya una disección de cada parte, la suma de todos esos detalles genera una especie de coherencia en el espectador.

**Adolfo García:** Conforme va pasando la obra vamos colocando elementos en el biombo: una piedra, la tijera, una pajarita de papel -como exponiendo el juego del “piedra, papel o tijeras”-. Hay una foto muy bonita en el biombo que capta el momento justo en el que aparece la silueta de una niña mientras está tomando clases y en el cuadrado, a lado de ella, está la tijera. Pareciera que están dialogando.

**Luisa Aguilar:** Creo que acotarnos en tres elementos fue una ventaja. Por ejemplo, cuando te encargan escribir del amor ¿qué escribes? En cambio, cuando te piden escribir sobre tu primer beso, tienes algo más concreto. También hemos tenido que renunciar a hallazgos que hicimos en el camino, pero no aportaban a la historia.

Conseguir una voz japonesa fue complicado. Queríamos que fuera una voz más cercana a lo documental. Hay público que incluso nos dicen “la historia fue real, ¿no? el señor que

estaba en la función lo vivió”, y le decimos “no, no, si parece eso está bien, pero no”. Lo que buscamos fue un equilibrio entre lo teatral, que tuviera un ritmo, pero que pareciera verdadero, que se sintiera orgánico.

En la parte musical, el Sanshinera algo que queríamos, pero era muy difícil de conseguir pese a que contactamos a varias asociaciones japonesas. Quien lo tenía es que lo toca y no lo vende. David se propuso hacer uno, pero después de una junta donde establecimos un plazo para tener el instrumento, durante la noche, apareció, en un mercado de Facebook, un Shamisen, que es como el papá del Sanshin, pero más antiguo todavía. El Shamisen viajó de Japón a Argentina por un coleccionista, que después se lo dio a un chico mexicano, que en ese momento lo quería vender para comprarse una guitarra. Esas cosas te las quieres tomar como señales, porque teníamos poco tiempo, pero a la vez todo fluía.

(...)

**Luisa Aguilar:** Sobre la canción que usamos en la obra, “Sakura”, las versiones que habíamos encontrado eran muy alegres. Le propusimos a David romper eso, el aceptó y la potenció. Casi nos fuimos hacia el fado o el flamenco. Para nosotros no se trataba de cantar bonito, sino de transmitir, en esa parte, lo que relataba el testimonio de algunos niños: que cantar los había mantenido vivos.

El Genbakues un monumento importante en Hiroshima, que han querido permanezca intacto para recordar lo acontecido. La canción y el dibujo no queríamos mantenerlos estéticos. Lo interesante del dibujo que Adolfo hace en vivo es que no intenta hacerlo estético, se trata de ver como la imagen se va destruyendo cuando sopla la tinta con la pajilla. El edificio parece derretirse. Cuando Adolfo lo dibuja en escena, dice que entra en una especie de trance, los tres parece que entramos en trance mientras dura la canción.

**Adolfo García:** Desde el principio sí pensamos en romper la cultura tal cual japonesa, es decir, éramos conscientes de que nosotros lucimos completamente occidentales, pero queríamos conservar en la propuesta el respeto por los aspectos orientales. Entonces

decidimos no intentar ocultar lo evidente, somos occidentales indudablemente. Eso ayudó a sentirnos cómodos en el transitar de la obra.

**Luisa Aguilar:** Claro, justo como lo comenta Adolfo, no podemos pretender que somos japoneses, pero intentamos abordarlo desde el respeto. Durante el estreno estábamos muy nerviosos porque Akitoshi<sup>1</sup> iba a ver la obra por primera vez. Además de que él es muy estudioso de la literatura y da clases de japonés. Es como si alguien quisiera hablarme de la guerra civil española y me llega con tópicos. Cuando él leyó los textos para la voz grabada, le comentamos “si hay algo con lo que no te sientes a gusto, dínos”, pero cuando él fue a ver la obra, nos comentó que estaba impresionado porque no había imaginado algo con tanta profundidad y artístico... no sabemos exactamente a qué se refería.

Akitoshi nos decía que había proyectos que abordaban el tema de la bomba atómica pero que se quedaban muy por encima. Él estaba muy conmovido con nuestro trabajo. Para nosotros fue muy importante su visto bueno porque lo hacemos desde ese respeto. Nosotros no usamos en escena un kimono tradicional, el vestuario es, en palabras de Akitoshi, similar al uniforme escolar de aquella época. También buscamos traer los elementos un poco más actuales. En *Magdalena* no usamos el huipil, planteamos una reinención del universo de Frida. En este tema, lo buscamos aún más.

*¿Podríamos llamarlo “un encuentro” entre los creadores y lo oriental?*

**Adolfo García:** Es como una interpretación de lo que nos gusta, entendemos y queremos retomar de la cultura. Evidentemente no podemos reproducir lo japonés, se trataba más de una reinterpretación.

**Luisa Aguilar:** Pero desde el conocimiento y respeto profundo de lo que íbamos a contar.

*¿Podrían hablarme del tercer miembro, David Almaga, su trabajo con la música y el cómo se integra al proyecto?*

**Adolfo García:** Yo a David lo conozco desde hace más de diez años. Lo conocí en un espacio que yo tenía en el centro, donde él fue a tomar un taller de laudería jarocho.

---

<sup>1</sup>Voz de Hibakusha dentro de la obra *Los niños de papel*.

Después la amistad evolucionó. Unos compañeros de ese espacio montaron una compañía de teatro que se llama Clownoscopio y David empezó a participar. Hace dos años lo vimos en un proyecto que se llamaba *La cueva de las orquídeas*. Le dije a Luisa “Mira, es mi amigo David”. En esa obra actúa y hace música. En otro proyecto que se llama *Yaya quiere jugar fútbol*, también hace música orquesta y actúa.

**Luisa Aguilar:** Hace los diseños sonoros también.

**Adolfo García:** Estudió música mexicana. Le planteé a Luisa que la compañía necesita algo así. “Tú escribes, actúas, cantas; yo me sumo a esa situación, hago plástica y actúo. Creo que David también entra en ese perfil que la compañía puede tener. Qué mejor que aprovecharlo”.

Justamente en el teatro de Bunraku hay un músico que está ahí, hay un títere y hay un narrador, pero cada quien en su rol. Entonces llega nuestro pensamiento occidental a romper un poco, queríamos al músico que actuara, que manipula al títere, que narrara... le dije a Luisa “David puede funcionar bastante bien”. Al principio era solamente hacer el diseño sonoro, porque era experto, ya después se fue transformando a que actuara.

**Luisa Aguilar:** Además actúa muy bien, nos integramos muy bien y, como ya lo hemos mencionado, la posibilidad de tres actores en escena era mucho más rica. De hecho, algo que teníamos ganas de hacer, desde hace mucho tiempo, era tocar con los objetos. Por eso hay una escena donde hacemos música con los objetos.

Estamos conscientes de que ahora la obra iniciará un proceso de segundos ensayos. Dimos cuatro funciones del circuito y una función en Los Pinos en el festival Chapultepec. Ahora la dejamos reposar un poco para, en enero o febrero, retomar ensayos. Porque la obra salió, pero salió muy rápido, una de las escenas que queremos pulir para sacarle partido, es la música con los objetos.

En la obra usamos poesía, por supuesto, pero también humor, sobre todo en las escenas donde podemos ridiculizar a los poderosos, a los políticos. Una amiga que fue a ver la obra nos comenta que, para ella, la historia fue un viaje de emociones. Comenzaba pensando

“¿esto qué es?”, después se reía mucho con las piedras y las tijeras, y luego ¡pum! La pilló desprevenida lo fuerte del final. Los tres estamos muy contentos con la obra.

*¿Han dado cinco funciones de la obra?*

**Luisa Aguilar:** Cuatro y media. Como en una granizó, tuvimos que recoger todo porque era una obra al aire libre.

*En estas cuatro funciones y media ¿Cómo han percibido la recepción el público?*

**Adolfo García:** Ha sido muy diverso. El público que nos fue a ver a Los Pinos no es el mismo que nos fue a ver a Francisco Sosa (Teatro Lola Cueto), y eso que es dentro de la misma Ciudad de México. El otro día, después de función, Uri comentaba que “la gente no reaccionó donde tiene que reaccionar”. Creo que es justo por eso. Nosotros no hacemos chistes para que en ese momento específico las personas se rían. Creo que el público, hasta el momento con estas pocas funciones, ha sido muy diverso. Por eso nos cuesta un poco de trabajo ponerle un rango de edad. La mayoría ha sido adulto, pero me sorprende que las personas se “aviente toda la obra”, porque puede resultar larguísima o cortísima. Pero, larga o corta, creo que el público está bastante atento.

Lo que sí fue intencionado es que queríamos pasar de una acción a otra, como si dentro de la misma obra hubiera muchas obras, como si fueran sketches. Tú estás viendo a unos actores que entran cargando unas lamparitas y 20 minutos después estás viendo cantar a una chica. Es como un transitar, quizá un transitar de técnicas o recursos que utilizamos.

**Luisa Aguilar:** Mucha gente ha salido muy conmovida.

**Adolfo García:** Y sorprendida. La gente sale muy sorprendida porque abordamos esos temas, pero no somos grotescos o violentos con los mismos temas que son violentos.

**Luisa Aguilar:** Una niña que vio la función en Los Pinos se quedó al final para la foto, se veía muy pequeñita, tenía como seis años. La mamá nos decía que estaba muy impresionada porque, durante toda la obra, había estado muy atenta. Y, como contra parte, la hija de una amiga, de nuestra contadora, que iba con sus primitas más grandes, pero que era como de la misma edad de la primera niña, decía “yo no entendí nada... pero me gustó

mucho, yo no entendía lo que pasaba, pero me gustó mucho”. También eso era interesante porque sí, no entendía bien la historia, pero algo la atrapaba. Vamos a empezar a poner nuestro libro de visita, para que la gente pueda expresar libremente su impresión.

**Adolfo García:** Creo que eso ya es un “punto y aparte” de este momento, porque a la hora del proceso de creación no pensábamos en cautivar al público. Nosotros creamos y el resultado es este. Pero no es que tengamos el objetivo de hacer que el público pase por emociones. Creo que la clave es la universalidad. Por ejemplo, el tema de los generales es universal. Los generales de alto mando se van dando órdenes el uno al otro, y el otro al otro. Así fue como verdaderamente pasó. O los científicos emocionados porque estaban inventando cosas pero, en la ambición humana, el conocimiento se usa con otros fines. Eso sigue pasando hoy en día.

Para mí, la escena de las tijeras es la que más me gusta, cuando Luisa dice (refiriéndose a los soldados) que si no fuera por el uniforme serían lo mismo, porque es verdad. El poder llevarlo a un sentido universal rompe esas fronteras, el lenguaje, las distancias, la línea del tiempo, no importa si fue hace 70 años o si ocurre ahora.

**Luisa Aguilar:** No estamos hablando de “los buenos” y “los malos”, sino que, si bien Truman fue el que tomó esas decisiones, los líderes japoneses también estaban envueltos en las situaciones bélicas. Al final no se trataba de acusar a ningún país, sino de hablar de la humanidad o de la des-humanidad que existe en un conflicto bélico y todas las esferas que va tocando. Por eso me siento tranquila, porque no hablamos de que existen “malos” y “buenos”. En la escena del enemigo hablamos de que el enemigo es “el otro”, porque te dicen que “el otro” es el enemigo y tú solo haces lo que tienes que hacer.

El hecho de dejar el trabajo abierto a la interpretación es por un interés de que el espectador esté activo, haciéndose preguntas, relacionándose con su experiencia. Algunas personas nos han compartido sus impresiones incluso días después de ver la obra.

**Adolfo García:** Para nosotros, cuando hacíamos la investigación, fue increíble ver cómo en Guerrero hay niños soldados, en Acapulco mismo hay una guerra activa. Desde ciudad de

México estamos a cinco horas de una guerra activa, pero como no estamos ahí, estamos bien tranquilos, no pasa nada. Esa violencia pasiva que nosotros fomentamos al no decirlo, al no hablarlo. Nosotros no podemos cambiar al mundo, Luisa y yo, como personas, no podemos cambiar al mundo, pero ésa es nuestra aportación, ése es nuestro granito de arena, para intentar construir un mundo mejor. Si no es a través el arte, yo no podría expresar todas esas cosas que vi, que leí, que aprendí... ¿cómo frenas a este mundo? Es imposible. Se trata de generar un poquito de conciencia en las personas.

Lo que hablaba con Luisa es que, si yo estoy aquí y le lanzo un pedacito de papel, luego ella me va a aventar la almohada. Después yo le lanzo el café caliente en la cara, y luego ella me da un golpe. Y así es como funciona el estado de guerra, donde la decisión de un tipo involucra miles de vidas.

*¿Hay algo en particular que quisieran compartir antes de terminar la entrevista?*

**Adolfo García:**Creo que de los trabajos que hemos tenido, éste es el que, en lo personal, más me gusta hacer. Es como el resumen de lo ideal que debe ser un trabajo para mí. Porque son cosas muy buenas, muy interesantes, pero tampoco es que nos cueste tanto esfuerzo. La obra habla por sí sola, en su contenido general. Me gustaría que lo viera mucha gente y, como me pasó a mí cuando vi el video, les genere cosas, les provoque hacerse muchas preguntas. Ese sería el verdadero objetivo. Qué maravilloso es hacer arte cuando te encuentras a las personas adecuadas, porque salen cosas tan honestas que hablan por sí mismas.

**Luisa Aguilar:**Durante la pandemia, muchas personas sí nos la pasamos muy mal. Afortunadamente no nos enfermamos, pero, como dice el maestro Rubén Reyes, “los títeres nos salvarán”, porque gracias a que hacíamos capsulas y compartíamos los videos es que podíamos permanecer cuerdos. Más allá de lo económico, que era un desastre, de verdad hacía falta ese contacto con el público. Tienes un trabajo que te gusta y no puedes ejercer. Crear y compartirlo te alimenta de muchas formas, eso se nos arrebató un tiempo bajo esta historia de que “todo va a pasar”. Creo que hay que persistir, buscamos



conseguirlo, con improvisaciones y talleres. Gracias al estar activos y tener la fortuna de tener esta beca, deseábamos decir algo que valiera la pena.



*Los niños de papel.* Fotografía de Quetzalli Blanco

También buscamos algo para “no ir tan a la segura”, con *Magdalena o la otra Frida* arriesgamos cosas, pero es un trabajo “seguro”, no hay escenas que transgredan o que sean tan fuertes, es algo “vendible”, sin llegar a ser un teatro comercial específicamente. Pero en *Los niños de papel* apostamos desde el tema hasta la estética, lo peor que pueda pasar es que no se “venda tanto”, pero la fortuna es que la beca pone gran parte, económicamente hablando. Creo que esa beca llegó en el momento preciso en el que teníamos tantas ganas de contar algo. Como menciona Adolfo, es una obra que “no te hace remar”, lo digo no por una cuestión de ego, sino por el gusto de compartir el espacio que creamos los tres en escena.

© Alicia Petrilli Vargas