

6-2013

# La representación de los niños en las obras de Jesús González Dávila

Kayleigh Clark

*Union College - Schenectady, NY*

Follow this and additional works at: <https://digitalworks.union.edu/theses>

---

## Recommended Citation

Clark, Kayleigh, "La representación de los niños en las obras de Jesús González Dávila" (2013). *Honors Theses*. 646.  
<https://digitalworks.union.edu/theses/646>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Union | Digital Works. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Union | Digital Works. For more information, please contact [digitalworks@union.edu](mailto:digitalworks@union.edu).

La representación de los niños en las obras de Jesús González Dávila

de

Kayleigh Clark

\* \* \* \* \*

Submitted in partial fulfillment

Of the requirements for

Honors in Spanish and Hispanic Studies

Union College

June, 2013

## Introducción

El origen del teatro mexicano contemporáneo data de hace menos de 90 años, cuando dos dramaturgos que componían el Grupo Ulises reestablecieron la tradición de una dramaturgia nacional mexicana. Desde principios del siglo XX, los dramaturgos mexicanos han sido agrupados en cuatro “generaciones” que corresponden, aunque con un poco de solapamiento, al tiempo en el que escriben. Estas generaciones, desde la primera hasta la más reciente, son: la renovación del teatro mexicano, la Generación de 1950, la Nueva Dramaturgia y el Nuevo Teatro (García). Los dramaturgos de cada generación han servido de maestros y mentores para los del próximo grupo, por lo cual las influencias de las generaciones anteriores son evidentes en las obras de las generaciones posteriores.

Este estudio se centra en Jesús González Dávila (1940-2000), uno de los dramaturgos más renombrados de la Nueva Dramaturgia. Es importante examinar brevemente las características que distinguen a este grupo y sus obras. En *The New Dramatists of Mexico, 1967-1985*, Ronald Burgess cita tres factores que son comunes entre la mayoría de los dramaturgos de la Nueva Dramaturgia, y cuatro influencias principales que esos factores tienen en sus obras. Primero, los autores de la Nueva Dramaturgia aprendieron bajo los dramaturgos de la Generación de 1950, y sus primeras obras eran tareas de sus clases de dramaturgia. Esta circunstancia exigía que las obras fueran cortas, así que las obras de la Nueva Dramaturgia no siguen la vieja estructura de obras en tres actos (Burgess 31). Segundo, estos dramaturgos nacieron alrededor de 1941 y 1954, durante “la brecha generacional,” y este aspecto de su identidad inspira la representación de la generación de los adultos y la generación más joven que es

característica de muchas obras de este grupo (Burgess 31). Esto es especialmente relevante en esta discusión de González Dávila, y luego elaboraré sobre esto y la Masacre de Tlatelolco, que es el tercer factor que influye en la Nueva Dramaturgia (Burgess 31). Burgess escribe que estas tres influencias forman el contexto socio-cultural de la Nueva Dramaturgia a través de cuatro características recurrentes en muchas obras de los dramaturgos de esta generación, incluyendo las obras de González Dávila en las que se centra esta discusión. En general, las obras abordan problemas actuales en un estilo realista, y este realismo se arraiga en la perspectiva de protagonistas jóvenes. Además, las obras de esta generación tienen en común la representación de una falta de relaciones afectivas y una falta de control sobre la vida (Burgess 31).

González Dávila, como sus compañeros de la Nueva Dramaturgia, representa estas ideas a través de su obra, que es extensa y ha merecido varios premios. El enfoque inicial de la carrera de González Dávila no era la dramaturgia. Antes de escribir su primera obra en 1968, él trabaja como actor y luego como maestro de teatro para niños de la calle en su ciudad natal, el D.F., y también incursiona en la publicidad y el cine. En 1977, empieza a escribir en los talleres de Hugo Argüelles y Vicente Leñero, dos dramaturgos notables de la Generación de 1950, y comienza a escribir obras de teatro con más frecuencia. Entre sus condecoraciones y premios se encuentran: el Premio Rudolfo Usigli, el Heraldo de México, el Premio Nacional de Teatro, el Premio Celestino Gorostiza, la Medalla Nezahualcóyotl, el Premio Internacional Plural y el Premio Sergio Magaña, entre otros (“González Dávila, Jesús”).

A través de la carrera de González Dávila, es evidente su pasión por la labor con los niños, el teatro infantil y las obras dramáticas sobre los niños. Enseña teatro a los

niños de la calle y como menciono luego, escribe obras de teatro para niños. Incluso en sus obras para adultos, los protagonistas suelen ser niños, y específicamente niños que experimentan algún tipo de abuso por los adultos. González Dávila explica: “Estas obras que he escrito van sobre todo con una carga de amor hacia ese niño que hay en ustedes, ese niño golpeado, incomprendido, adolorido y traicionado” (Mijares 41). Aunque según Burgess González Dávila “showed the most compassion for the youngest children” (67), en general, a través de la obra del dramaturgo, “la juventud [es] representada . . . sin perspectivas de un futuro promisorio” (Escobar Delgado 32). Burgess también señala que “the tremendous potential violence that lurks just beneath the surface plays a significant role in determining the situation of these individuals, of the family as a whole, of society, and by extension of the country itself” (70).

Al leer las obras de González Dávila, es evidente que el dramaturgo quiere criticar aspectos de la sociedad mexicana a través de su teatro, y él utiliza protagonistas que son niños para representar a todos aquellos que son víctimas de los problemas que enfrenta la sociedad. Los niños en sus obras sufren los abusos de los adultos de la misma manera que varios sectores del pueblo mexicano sufre de los abusos de un Estado represivo, autoritario, corrupto y explotador. Por medio de la representación de niños en sus obras, González Dávila crítica los problemas de la sociedad mexicana contemporánea. Esta discusión se centra en la aplicación de esta idea en dos obras: *La fábrica de los juguetes* (1970) y *Los niños prohibidos* (1981). Como *Los niños prohibidos* consiste en cuatro cuadros que son distintos, pero que desarrollan temas comunes, la discusión se centra en el primer cuadro, “El padrino de mentiras,” que puede servir como un ejemplo representativo de la obra entera.

Antes de continuar, es importante aclarar que este estudio solo trata de niños, no de los otros personajes jóvenes—sean adolescentes o adultos jóvenes—que González Dávila representa frecuentemente en sus otras obras. Los personajes niños en las obras que se discuten aquí tienen menos de 14 años, y se retratan distintivamente como niños, no como adolescentes.

En el primer capítulo, empiezo la discusión de este tema con la exploración crítica de *La fábrica de los juguetes*. Resumo brevemente la obra y el ambiente social de la época, prestando atención específica a la Masacre de Tlatelolco que ocurre dos años antes de la publicación de la obra. Profundizo en un análisis de la representación de los niños en esta obra, lo que constituye el resto del primer capítulo. El segundo capítulo se centra en *Los niños prohibidos*, y para ofrecer un contexto más claro, introduzco el capítulo con un breve resumen de las obras que González Dávila escribe entre las dos que son el foco de esta discusión. Otra vez, resumo la obra y el ambiente social y cultural de la época, y discuto en detalle la representación de los niños en esta obra reparando principalmente en el primer cuadro, “El padrino de mentiras.” Para concluir el análisis y relacionarlo a las obras más recientes de González Dávila, analizo la representación de niños en *Crónica de un desayuno* (1996), y termino con unas observaciones finales.

## Capítulo I: *La fábrica de los juguetes*

*La fábrica de los juguetes* (1970) es una de las primeras obras de Jesús González Dávila, y es la obra que le hace famoso como dramaturgo en México (Escobar Delgado 29). Además, esta obra prepara el camino para sus próximas piezas en el sentido de que introduce varios temas fundamentales que aparecen en obras subsiguientes; por ejemplo, la idea de la “fábrica” metafórica—un espacio oscuro dentro de que los protagonistas se quedan atrapados—que González Dávila presenta en esta obra aparece múltiples veces a través de toda su obra (Burgess 67-72). Por su importancia al comienzo de la carrera de González Dávila, *La fábrica de los juguetes* es un punto lógico a partir del cual se puede empezar el análisis de la representación de los niños en sus obras. En este capítulo, resumo brevemente la obra y las circunstancias sociales de la época, y analizo cómo la representación de los niños en esta obra facilita la crítica social que González Dávila quiere hacer.

*La fábrica de los juguetes* consiste en doce personajes que se dividen en tres categorías: José, Mar, Franco, Viernes, Jueves y Flor son los Expectantes; Rey y Reyna son los Niños; y don Ramiro, doña Rosa, Arturo y Ángel son los Adultos. A pesar de que González Dávila suele escribir con un estilo realista, en esta obra abandona el estilo realista por uno que es más poético, lírico y lleno de imaginación (Burgess 66). La acción tiene lugar en un edificio abandonado—la fábrica—que está en ruinas; pero, como describe Antonio Escobar Delgado en su libro *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*, el escenario figurativamente consiste en “tres planos: el plano de la realidad representado por los ‘Niños’ Rey y Reyna; el de la irrealidad o de muerte o fantasmal constituido por... [los] ‘Expectantes’; y un tercero metafórico representado por

los ‘Adultos’” (30). Los Niños Rey y Reyna llegan a las ruinas de la fábrica para buscar casquillos para la colección de Rey, porque la fábrica evidentemente fue el sitio de algún evento de violencia en masa. Los Niños eventualmente se pierden entre las ruinas y al final quedan atrapados en la fábrica. El próximo grupo de personajes, los Expectantes, son niños también, y están atrapados dentro de la fábrica desde el principio de la obra. Parecen estar en un limbo entre la vida y la muerte y, como sugiere su nombre Expectantes, ellos están esperando la libertad de un “Paraíso del Sol” fuera de la fábrica (González Dávila 65). Gran parte de la obra se enfoca en los problemas que este grupo enfrenta, cómo discutiré a continuación. El tercer grupo, los Adultos, tiene un papel secundario en la acción, y no lo discuto en detalle. Este grupo principalmente sirve como contraste de los Niños y como ejemplo de los defectos comunes de figuras de poder (Escobar Delgado 36).

Incluso antes de empezar a leer la obra, el lector puede notar la distinción clara entre los personajes niños y los personajes adultos. González Dávila directamente categoriza los personajes en sus grupos como Niños, Expectantes o Adultos; entonces no hay ninguna incertidumbre sobre quién pertenece a cuál grupo (63). Al caracterizarlos así, González Dávila sugiere que la edad de los personajes—o sea, su estatus como niño o adulto—es el único atributo de los personajes que amerita ser mencionado al principio de la obra.

Para entender la crítica social que hace González Dávila a través de su representación de los niños en *La fábrica de los juguetes*, es necesario examinar el ambiente político de la sociedad mexicana de la época. González Dávila escribe la obra en 1970, dos años después de la infame y trágica Masacre de Tlatelolco. Por



consiguiente, la sociedad mexicana se encuentra, justificadamente, en un estado de turbulencia e inestabilidad. En la Masacre, la policía y el ejército dispararon y atacaron a estudiantes que estaban manifestando contra el gobierno en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, D.F. Cientos de estudiantes murieron y miles más desaparecieron o fueron detenidos y encarcelados, solo por participar en las manifestaciones. El gobierno mexicano intentó encubrir la verdad sobre la Masacre, y aseguró que la magnitud de la violencia era mucho menor de lo que verdaderamente era (Richman y Díaz-Cortés). Cuando González Dávila escribió *La fábrica de los juguetes*, esta injusticia estaba fresca en su mente y también en la mente colectiva de la sociedad, por lo tanto, este evento forma la base de la crítica social que el dramaturgo representa en esta obra. Como escribe Escobar Delgado, “la masacre de seres indefensos e inocentes a manos del ejército y de cuerpos policiales” que pasó ese día es la influencia más fuerte sobre *La fábrica de los juguetes* y los conflictos que enfrentan los personajes (30). La representación de muchos de los paralelos entre lo que sucede en la obra y en la sociedad real es facilitada por el protagonismo de niños en la obra, la inocencia de los cuales se puede comparar con la inocencia de los estudiantes que no merecían el ataque por el gobierno.

Un buen punto de partida para la exploración de la crítica social que hace González Dávila en esta obra es hacer inventario de los ejemplos de las críticas que son las más obvias y aplicables a la situación en México después de la Masacre de Tlatelolco. Como muestra Escobar Delgado, hay dos casos en los que el diálogo alude directamente a los problemas reales que afectan la sociedad, y en particular hacen referencias a la Masacre (32-33). El primer ejemplo se encuentra dentro del monólogo de Flor durante el

tercer cuadro del primer acto, en el cual ella explica: “Vinieron y tiraron todos mis juguetes. Una bota le pisó la cabeza y mira cómo está mi muñeca desde entonces” (González Dávila 68). Flor no indica específicamente quiénes eran las personas que vinieron y tiraron su muñeca, pero el paralelo entre esto y los eventos reales es muy directo; entonces el lector puede suponer que los sujetos de la primera oración serían las figuras de autoridad que fueron culpables por la Masacre: la policía y el ejército. Los juguetes representan los estudiantes que se manifestaban en Tlatelolco cuando las autoridades llegaron y desplegaron la violencia contra ellos. Los juguetes representan la inocencia en una manera que solo se puede asociar con los niños, y la destrucción violenta de la muñeca evoca imágenes de los estudiantes inocentes a los que las autoridades dispararon, mataron y encarcelaron. El acto de violencia contra la muñeca no se representa en la obra en tiempo real, sino que es parte de una historia que cuenta Flor. Por eso, el lector tiene que interpretar los detalles de lo que pasó, y en esta interpretación, es probable que la referencia le recuerda al lector de la Masacre.

La segunda referencia literal a la violencia que destruye la sociedad mexicana se revela en el quinto cuadro del primer acto, cuando los Niños Rey y Reyna aparecen por primera vez. Ellos llegan a las ruinas de la fábrica para que Rey pueda encontrar casquillos para su colección. Rey sabe que la fábrica una vez fue el sitio de algún acto de violencia en masa, y le explica a Reyna que “Por aquí dispararon muchos tiros y debe estar lleno de casquillos . . . Que los disparos se seguían oyendo después . . . sin parar . . . rebotando entre los edificios” (González Dávila 70). Al igual que en la referencia a la violencia que hace Flor en su monólogo, en este diálogo entre Rey y Reyna, González Dávila “desiste en pronunciar de manera directa a qué situación se refieren esos disparos”

(Escobar Delgado 33). Sin embargo, es obvio que el dramaturgo otra vez está haciendo una referencia a Tlatelolco, y la idea de los casquillos rebotando entre los edificios insinúa un lugar rodeado por edificios, como la Plaza de las Tres Culturas que fue el sitio de la terrible masacre.

Además de invocar imágenes de la Masacre, esta escena sirve como una representación de la magnitud de la influencia que la violencia ha tenido en la sociedad mexicana. Rey y Reyna buscan casquillos para una colección, y tener una colección de objetos pequeños que uno encuentra es algo típico de la niñez. Pero el hecho de que estén buscando casquillos para la colección en vez de un objeto más benigno demuestra que la violencia es una presencia constante que incluso ha contaminado la inocencia de una actividad que normalmente se asocia con la niñez. Por el contrario, buscan objetos que son símbolos fuertes de la violencia, lo que revela que, aunque todavía son niños, han experimentado la violencia o, por lo menos, han sido expuestos a ella de alguna manera.

El estado en que existe el otro grupo de niños, los Expectantes, ofrece una crítica de la falta de valor que tienen los ciudadanos mexicanos desde la perspectiva del gobierno. La total indiferencia hacia el bienestar de los ciudadanos por parte del gobierno era evidente en la Masacre de Tlatelolco y durante el tiempo después. Esta indiferencia se representa en la obra de una manera que enfoque en los Expectantes: ellos han estado abandonados, y ahora están atrapados en la fábrica sin poder escapar. Esto es reminiscente de la sociedad real, en la que el gobierno abandonó los deseos y las necesidades de los ciudadanos y los dejó atrapados bajo su control. El hecho de que los Expectantes están atrapados es evidente desde la canción que precede el primero diálogo hablado en la obra. Franco y Mar, dos niños Expectantes, cantan "...Presos quedamos en

este lugar hostil” (González Dávila 64). Aunque todavía no se sabe ningún detalle de la situación específica que se representa en esta escena, el lector entiende que los Expectantes están atrapados en un lugar desagradable. Poco después, el lector aprende que Franco, Mar y los otros Expectantes no tienen nada, no van a la escuela y han sido robado de la oportunidad de crecer, como sugiere la siguiente contemplación de Mar: “Si nosotros hubiéramos llegado a ser grandes” (González Dávila 69). En esencia, los Expectantes han sido abandonados en cualquier etapa de vida o muerte que represente la fábrica, y han sido abandonados sin tener lo que los niños necesitan, tal como las necesidades materiales y la oportunidad de imaginar un futuro con optimismo. Además, los niños necesitan que alguien les cuide, y es evidente que ahora no tienen a nadie que se haga cargo de este rol, aunque anteriormente tenían adultos que les cuidaban (González Dávila 72). Toda la fábrica ha sido abandonada – excepto por los Expectantes que viven dentro de ella – y ahora está en ruinas, lo que implica que los problemas que enfrenta la sociedad de México de esta época son resultado del abandono del país y sus habitantes por el gobierno.

Los Expectantes no solo han sido abandonados, sino que han sido heridos también. Todos llevan vendas, y una observación inocente que hace Mar, junto con la explicación práctica que le ofrece Franco, confirma que los que están atrapados dentro de la fábrica han sido heridos. Al momento de este diálogo, están observando desde la ventana a la gente libre que camina enfrente de la fábrica:

MAR: Mira, Franco. Allá va la gente de vuelta de trabajar. . . Ninguno lleva vendas en el cuerpo, como nosotros...

FRANCO: Ellos no tienen por qué llevar vendas. Ellos no han estado heridos.

(71)

Esto sugiere que los que han sido abandonados por el gobierno mientras están atrapados bajo su control sufren daños verdaderos, lo que quizás se refiere al daño físico y psicológico que resulta de ataques e injusticias como la Masacre. Incluso Rey y Reyna, los que no están atrapados al principio, terminan atrapados en la fábrica como las víctimas más recientes de una sociedad destructiva que no perdona a nadie. Los problemas sociales que critica González Dávila son tan abarcadores que nadie en la sociedad es exento de sus efectos, ni siquiera los niños.

Naturalmente, cuando uno está atrapado, su meta es escaparse, y esta meta es evidente en los Expectantes a través de toda la obra. El lugar adonde quieren escapar es el “Paraíso del Sol,” y también hablan del mar y de lugares más simples como la calle enfrente de la fábrica (González Dávila 65, 71). Mientras que en la obra los Expectantes intentan fugarse de la fábrica en la que están completamente atrapados, el pueblo que representan desea escaparse del gobierno represivo que lo controla. Según Escobar Delgado, “los niños son seres anónimos [y] carecen de identidad,” un buen paralelo con los ciudadanos mexicanos desde la perspectiva del gobierno, y es a través de lo que experimentan los niños en la obra que González Dávila intenta comunicar el deseo de la gente en general de ser libres del control represivo del gobierno de la época (35).

De esta manera, González Dávila aclara que existe en la sociedad el deseo de actuar para cambios. El dramaturgo logra esto a través del diálogo que es reminiscente de las auténticas interacciones de niños. Los Expectantes proponen cambios que harían si fueran adultos, y sus ambiciones para la madurez que nunca van a alcanzar revelan los problemas que perciben en la sociedad y sus deseos de hacer cambios. Los Expectantes discuten sus deseos no en una manera seria que sería típica de las conversaciones de

adultos, sino en una manera poética que parece como un juego. Se turnan para recitar los cambios que desearían llevar a cabo, y cada Expectante recita sus ideas en la misma estructura de oración. Un ejemplo de esto se encuentra al principio del tercer cuadro del primer acto:

VIERNES: ¡Si yo fuera grande, inventaría la justicia!

...

FRANCO: ¡Si yo fuera grande, inventaría un mundo mejor! (66)

Este diálogo poético continúa hasta el final del tercer cuadro, y reaparece luego en escenas subsiguientes:

FRANCO Y MAR: ¡Si nosotros hubiéramos llegado a ser grandes!

JUEVES-VIERNES: ¡Si nosotros hubiéramos llegado a ser grandes!

TODOS: ¡Pondríamos al mundo de cabeza! (69)

Aunque este diálogo lírico parece ser en la superficie solo un juego de niños, en realidad revela los deseos auténticos de la gente mexicana para cambiar la sociedad.

En cuanto a lo poco que han hecho los ciudadanos para mejorar la sociedad, el diálogo en la obra sugiere que ciertamente existe una esfuera para hacer cambios productivos, pero el caos y la desesperanza que afectan la sociedad son tan graves que la gente no puede hacer nada para cambiar las circunstancias. La manera en que González Dávila representa los niños Expectantes a través de sus acciones poéticas ilustra este fenómeno de no poder hacer nada para buscar cambios sociales. Escobar Delgado lo explica así:

“...En la espera se efectúan una serie de pequeños sucesos que no logran estructurar en conjunto una acción central: bailar, quitarse la venda, mirar a través del marco de una ventana, desaparecer en las sombras o avanzar hacia la luz, no consiguen afectar el nivel de la expresión. Así, aunque la performatividad verbal está presente, la función de los personajes es la pasividad” (36).

Quizás González Dávila aborda este tema de la falta de acción productiva para demostrar que la gente en México son incapaces de actuar contra el gobierno represivo que los ha herido. Las acciones de los niños Expectantes que no parecen tener propósito en facilitar el escape simbolizan hasta qué punto la represión de la gente mexicana extiende; aunque quiere actuar, cualquiera acción que hace no produce los cambios que busca.

Esto se relaciona también a la falta de una estructura tradicional en la obra. González Dávila no propone un conflicto central aparte de que los Expectantes no pueden escapar de la fábrica, y entonces no ofrece posibilidades para resolver los problemas que los personajes encaran (Escobar Delgado 36). Los Expectantes solo mencionan que quieren ir al Paraíso del Sol y hacer cambios si fueran mayores, pero el lector no sabe si el Paraíso del Sol es un lugar real, además que reconoce que los Expectantes nunca van a llegar a ser mayores para alcanzar los cambios deseados. Por eso, el lector no percibe ninguna posibilidad de una resolución de los problemas reales que González Dávila representa a través de los personajes niños de *La fábrica de los juguetes*. Quizás esto sirve para expresar la magnitud de los problemas sociales que el dramaturgo critica en esta obra, y la improbabilidad de poder llegar a una resolución de estos problemas que tienen un afecto tan grave en la vida del pueblo mexicano.

El final de la obra sugiere que el único evento que puede ofrecer algún sentido de resolución de los problemas es la destrucción total del sistema existente, pero incluso esto no ofrecería una resolución completa. La fábrica empieza a ser derribada, lo que se evidencia por los ruidos de máquinas desde afuera (González Dávila 87). Los Expectantes se regocijan porque interpretan el derribo de la fábrica como la llegada del Paraíso que han estado esperando:

FLOR: ¡La prisión se derrumba! ¡Se desbaratan las escaleras! ¡Se desenredan los pasillos! ¡La oscuridad se va!

JUEVES: ¡El sol! ¡El sol!

...

JOSE: La nueva paz.

CORO: Ya está aquí.

VIERNES: La nueva justicia.

CORO: Ya está aquí.

JUEVES: La nueva libertad.

CORO: Ya está aquí.

FLOR: El amor infinito.

CORO: Ya está aquí.

MAR: El amor eterno.

FRANCO: El comienzo. El principio de la vida... (89)

Este segmento de diálogo da al lector un sentido de esperanza por la reacción positiva y feliz de los Expectantes, pero cualquier sentido de esperanza desaparece de inmediato cuando se vuelve a pensar en Rey y Reyna. Los Niños se han perdido entre las ruinas, y cuando empieza la demolición, están atrapados dentro de la fábrica. Gritan pidiendo ayuda, pero no se oyen por los ruidos de las máquinas que están derribando la fábrica (González Dávila 89). El lector asume el sentido de que los Niños van a morir y que van a ser los próximos Expectantes, atrapados dentro de la fábrica e inmovilizados en su niñez. Como describe Burgess en *The New Dramatists of Mexico*, el final de la obra sugiere un ciclo que no va a terminar (67). González Dávila utiliza esta estructura cíclica para comunicar que él no percibe un fin de los conflictos que enfrenta la sociedad mexicana durante esta época después de la Masacre de Tlatelolco.



## Capítulo II: *Los niños prohibidos*

Once años y tres obras separan *La fábrica de los juguetes* (1970) y *Los niños prohibidos* (1981). En 1972, Jesús González Dávila escribe *Los gatos*, que también representa personajes de niños y los conflictos graves que enfrentan, en particular el abandono y la prostitución infantil (Carpinteiro). Los años siguientes constituyen lo que Ronald Burgess describe como “the five-year lull,” un periodo de falta de publicación de obras nuevas en el teatro mexicano (62). Este periodo dura desde 1974 a 1978, y González Dávila, como muchos otros dramaturgos, no publica una obra nueva durante estos años (Burgess 62-63). En 1978, González Dávila publica su próxima obra, *Polo pelota amarilla*, que representa personajes niños y es una obra de teatro infantil (Gurrola). El próximo año, el dramaturgo publica *El verdadero pájaro caripocápote* (1979), otra obra de teatro infantil. A pesar de su clasificación como teatro infantil, esta obra representa temas más oscuros de los que son típicos de producciones para niños: los protagonistas son niños de la calle “que son acechados por un desconocido . . . [que] los atemoriza” (Meza). Una comparación de estas dos obras revela una tendencia creciente hacia temas más oscuros y menos apropiados para un público infantil. Por la oscuridad y en particular la violencia que quería representar en sus obras, González Dávila vuelve a escribir obras para un público adulto, pero no abandona la representación de niños como protagonistas (Burgess 63, 67). Escrito en 1981, *Los niños prohibidos* marca esta salida del género de teatro infantil, pero los personajes de niños todavía sirven para facilitar la crítica social que González Dávila quiere proponer en esta obra. A continuación, exploraré cómo la representación de los niños en esta obra permite que González Dávila critique la sociedad mexicana de la época.

*Los niños prohibidos* consiste en cuatro cuadros: “El padrino de mentiras,” “Una niña muy mala y un empleado muy ocupado,” “Inocente para siempre” y “Una niña se columpiaba” (González Dávila 39-80). Los cuadros, que son muy cortos, pueden funcionar como obras distintas porque cada uno representa personajes diferentes, pero también encajan juntos porque comunican ideas y temas similares. Este análisis se centra en el primero de los cuatro cuadros, “El padrino de mentiras,” pero cabe mencionar brevemente los otros cuadros para poder referirse a la obra completa, y para notar los paralelos más obvios entre los cuadros a un nivel superficial.

“El padrino de mentiras” retrata a un Niño y su Padrino. El Niño ha encontrado una nota, posiblemente una nota de suicidio, de su madre (y la antigua amante del Padrino), y la lleva al Padrino en su oficina. Al Niño le gusta mentir—generalmente en una manera juguetona—pero el Padrino se cansa de escuchar las mentiras y venda los ojos y amarra las manos del Niño y lo golpea brutalmente (González Dávila 41-49).

El próximo cuadro, “Una niña muy mala y un empleado muy ocupado,” presenta a una Niña y su padre Serafín. En realidad la “Niña” es una muñeca; Serafín la recibió en una caja como un regalo de Navidad y quiere guardarla en un cuarto pequeño hasta que ella termine un plato de sopa (Burgess 68). La Niña se siente atrapada y al fin crece y logra escaparse del control de Serafín (González Dávila 51-59).

El tercer cuadro, “Inocente para siempre,” es el más corto de los cuatro—solo consiste en dos páginas de texto dramático. Representa una escena de abuso sexual: un Plomero obliga al Nene a tocar su pene y de repente el Padre del Nene entra al cuarto, acusa al Nene de ser homosexual y le amenaza poniéndole una pistola en la boca (González Dávila 61-64).

El cuadro final, “Una niña se columpiaba,” trata de una Niña que ha sido abandonada por sus padres en un hospital, pero no es claro qué tipo de enfermedad tiene. Está atrapada en su cuarto y su enfermera Angelina la maltrata. Angelina conversa con una amiga imaginaria y sufre un aborto espontáneo. Hay una serie de peleas y luchas, los dos personajes experimentan momentos de histeria y al final, cuando la Niña intenta escaparse del cuarto, se revela que la única puerta abre al baño y no hay una salida. Finalmente las dos hacen un cambio de roles y Angelina asume el rol de indefensa en la situación (González Dávila 65-80).

Un paralelo importante entre los cuadros es que cada uno tiene como protagonista a un niño o una niña, y ninguno de los protagonistas tiene un nombre aparte de “Niño,” “Niña” o “Nene” (González Dávila 39-80). Al nombrar los personajes así, González Dávila logra varios objetivos: primero, como hace en *La fábrica de los juguetes*, establece sin duda en la mente del lector quién es un niño y quién es un adulto, lo que dirige la concentración a las dinámicas entre los niños y los adultos. Segundo, crea un sentido de anonimato y la posibilidad de generalizar las situaciones a los niños en general y a la sociedad en general. Finalmente, los cuadros tienen repartos pequeños; salvo “Inocente para siempre” que incluye tres personajes, cada cuadro solo representa a dos personajes, un niño protagonista y un adulto. Esto facilita la investigación sobre las interacciones entre los personajes niños y los personajes adultos.

También antes de explorar “El padrino de mentiras” en más detalle, quiero considerar brevemente el título, *Los niños prohibidos*, porque comunica un mensaje que sirve como el denominador común para cada uno de los cuadros. En un sentido literal, indica que por alguna razón, los niños no pueden ser niños como merecen ser. A Los

niños en esta obra se les prohíbe tener una niñez normal por el tratamiento que reciben de los adultos. Pero en un sentido más figurado, el título es sugerente de algún problema social que es más profundo de las situaciones representadas en la obra. Si el lector piensa en los niños como la gente de México y los adultos como el gobierno represivo y el violento aparato de autoridad del Estado, es evidente que González Dávila quiere traducir las experiencias de estos niños a una crítica social de México, como lo hace en *La fábrica de los juguetes*.

Para entender lo que el dramaturgo quiere criticar, es importante tener una idea básica sobre el ambiente político y cultural en México en los años antes de 1981. A diferencia de *La fábrica de los juguetes*, la crítica social en *Los niños prohibidos* no viene de un solo evento; es la combinación de múltiples factores y eventos que contribuían a un sentido general de represión y violencia en México. En su libro *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*, Antonio Escobar Delgado resume algunos de los factores que presente al ambiente cultural de México durante esta época. Si uno se concentra en los eventos entre 1970 y 1981 que menciona Escobar Delgado, nota lo siguiente: otras manifestaciones estudiantiles que resultan en violencia, las muertes de unos guerrilleros, una alta tasa de inflación y casos de fraude en el gobierno, entre otros factores (Escobar Delgado). En resumen, existen muchos aspectos conflictivos en la sociedad mexicana que González Dávila puede criticar en la obra, pero parece que la crítica se concentra más en la violencia y la represión del pueblo por parte del gobierno.

Aunque los cuadros de *Los niños prohibidos* representan personajes diferentes, los temas principales funcionan como denominadores comunes entre ellos, y también los conectan con *La fábrica de los juguetes*. Por consiguiente, aunque el resto de esta

discusión se centra en “El padrino de mentiras,” las ideas fundamentales se pueden generalizar a los otros tres cuadros.

Un tema que reaparece a través de los cuadros es la oscuridad, y en particular el sentido de estar atrapado en un lugar pequeño y oscuro. La primera alusión a este tema ocurre en el primer monólogo de “El padrino de mentiras,” y González Dávila lo introduce en una manera muy directa. El Niño dice: “Desde esta mañana me siento así, como encerrado en un túnel oscuro” (González Dávila 43). Esta declaración es muy perceptible porque no es algo típico en boca de un niño, y afirma lo que sugiere el título general de la obra: el sufrimiento de los personajes niños va a ser un foco de atención del texto dramático. En particular, el foco de atención resalta las situaciones negativas en las que los niños están atrapados por los adultos, y el paralelo entre esto y la amenaza potencial del gobierno represivo bajo el cual está atrapado el pueblo mexicano.

Otro tema que es relevante a la sensación de estar atrapado es el motivo del escape, y este tema también es evidente desde el primer monólogo de “El padrino de mentiras.” Una característica compartida entre la manera de comunicar este tema en los diferentes cuadros es la conexión con la imaginación de los personajes niños. Las maneras de escapar que imaginan o intentan los niños suelen tener un elemento de fantasía y no es posible realmente escapar de estas formas. Por ejemplo, en “El padrino de mentiras” el Niño imagina el siguiente método de escape: “Si yo pudiera alcanzar las estrellas me las colgaría aquí y acá. Así siempre habría luz por donde yo fuera” (González Dávila 43). El hecho de que su método de escape es tan fantástico sugiere que la posibilidad de escape es tan poco realista que pensar que el niño puede liberarse de la situación en la cual está atrapado sería una fantasía también. De la misma manera que la

gente no tiene un escape de la represión del gobierno, el Niño no tiene un escape del abuso que sufre de su Padrino malvado.

Este abuso toma el control del cuadro al final, cuando la interacción entre el Niño y el Padrino se intensifica hasta resultar en la violencia brutal contra el Niño. El Padrino es despiadado y el Niño es incapaz de defenderse (González Dávila 48-49). La representación de la violencia entre estos personajes sirve para demostrar la gravedad de este problema en la sociedad en toda su extensión. Un monólogo del Niño es muy potente en demostrar hasta qué punto la violencia ha afectado la sociedad: él revela que su experiencia de la violencia empezó incluso antes de nacer, porque “primero no querían . . . que naciera” (González Dávila 49). Al incluir esto, González Dávila sugiere que la violencia es algo tan empedernida en la sociedad que no hay nadie que sea exento a sus efectos, ni siquiera los más inocentes y vulnerables de la sociedad: los niños.

Otra idea común entre los cuadros que se relaciona a la violencia que prolifera en la sociedad es que los que sufren no tienen ningún respiro de los efectos de la violencia; todos han sido abandonados. Hay un paralelo aquí con el gobierno mexicano, porque las entidades que deben servir como alivio y solución de los problemas que afectan a los ciudadanos no funcionan así. González Dávila quiere sugerir que el gobierno y las autoridades no actúan a favor de los intereses de los ciudadanos, dejándolos abandonados como el Niño en “El padre de mentiras.” Este Niño ha sido abandonado por su madre, quien quizás se suicidó, y su Padrino, “el único que cono[ce]” y el que debe “proteger y ayudar a su ahijado cuando los padres faltan” abusa de él brutalmente (González Dávila 47-48). Como un padrino a su ahijado, un gobierno debe “proteger y ayudar” a sus

ciudadanos, pero lo que pasa de verdad es que el gobierno abusa de los ciudadanos como este Padrino abusa de su ahijado.

González Dávila también quiere comunicar a través de *Los niños prohibidos* la idea que el comportamiento de los adultos crea el comportamiento de los niños, lo que perpetúa un ciclo de problemas en México. Esta idea es crucial en considerar la significancia de los niños en las obras de González Dávila porque los niños en general, por su inocencia y juventud, son como una página en blanca, y lo que experimentan durante su niñez va a determinar el futuro de la sociedad. Los niños en esta obra son expuestos a los vicios que afectan la sociedad—específicamente el abuso, la violencia y el engaño—y estas experiencias van a perpetuar el ciclo de estos problemas. González Dávila representa este concepto en “El padrino de mentiras,” y Burgess lo resume muy claramente: “Adults and their lies create children and their lies” (68). Este cuadro termina con una mentira del Padrino, en la que dice que está “Aquí, jugando con mi ahijado,” mientras en realidad su ahijado está sollozando en el suelo porque el Padrino lo ha golpeado brutalmente (González Dávila 49). Si los adultos mienten, tiene sentido que los niños van a aprender a mentir también, porque los adultos son los únicos modelos a imitar para los niños. Aunque el Niño miente en una manera juguetona, González Dávila sugiere que las mentiras de los adultos no son tan inocuas, y hay que ser una transición en algún momento de las mentiras inocentes de los niños a las mentiras malvadas de los adultos. En este sentido, el dramaturgo critica la trayectoria en la que está México; el Niño mentiroso va a convertirse en un adulto mentiroso cuyas mentiras servirán como ejemplo para la próxima generación. González Dávila no predice un fin para este

problema en un futuro próximo porque los niños son maleables y van a imitar a los adultos.

Otra línea de diálogo en este cuadro que ilustra esta idea desalentadora de un ciclo de conflictos es ésta que dice el Niño: “No puedo irme de regreso. Estoy como en un túnel oscuro dónde sólo se puede ir para adelante, no para atrás” (González Dávila 44). Quizás esto sirve como otra manera de comunicar que una vez que un ciclo de conflictos ha empezado, no se puede rectificar las influencias permanentes que sufre la generación menor al ser expuestos a los conflictos de la sociedad durante su niñez.

El énfasis en las mentiras en “El padrino de mentiras” también contribuye a otro tema importante: la línea nublada entre la realidad y las mentiras. Esta idea se manifiesta a través de la historia que relata el Niño a su Padrino sobre los eventos relacionados a la presunta desaparición de su madre:

NIÑO: . . . Una ambulancia se la llevó a mamá esta mañana; la sacaron en una camilla, con la cara tapada. Yo quería distinguir si era la mamá de otro niño o era la mía, pero en la casa ya no hay nadie. (*Pausa.*)

PADRINO: (*Lo toma de brazo.*) ¡Deja de mover la lengua, maldito mentiroso!  
(48)

Aunque el Niño ha dicho mentiras antes, en realidad no está claro si está mintiendo en este momento. Justo antes de este diálogo presentó a su Padrino la nota que supuestamente dejó la madre que solo dice “Adiós” (González Dávila 47). Para el lector, estas piezas de evidencia son señales de que la madre se ha suicidado, pero como explica Burgess, no es posible saber la verdad porque se ha borrado la línea entre la realidad y las mentiras (68).

Para conectar la ofuscación entre la realidad y las mentiras a situaciones reales en México, González Dávila incluye esta crítica más directa de la exactitud de la



información disponible en libros y documentos oficiales. El Niño cuestiona directamente los documentos que lee el Padrino:

NIÑO: ¿Y todos esos libros y papeles que tienes están llenos de números, digo de verdades? (*Se pasea por el lugar.*)

PADRINO: (*Solemne.*) Así es, muchacho. Los libros merecen todo nuestro respeto. (45-46)

El Niño eleva una buena pregunta, y la manera en que el Padrino no da importancia a la respuesta y aconseja que el Niño confíe a ciegas en los números publicados es reminiscente al intento que hizo el gobierno de ocultar la violencia que ha causado e impedir que el pueblo lo oponga o manifieste contra las injusticias.

Esto propone una conexión directa con la Masacre de Tlatelolco, después de la cual el gobierno mexicano extremadamente no reporta a cabalidad el número de muertes y desaparecidos. La verdadera magnitud de la Masacre era muy diferente de la magnitud que uno podía percibir de las noticias porque el gobierno intentó ocultar la verdad (Richman y Díaz-Cortes). Entonces se da una discrepancia entre la verdad y la información disponible, pero al gobierno le interesaba convencer a los ciudadanos que creyeran en lo que aparecía en los periódicos tal como al Padrino le interesa menospreciar esta pregunta de su ahijado.

El Padrino no solo quiere disuadir la curiosidad del Niño como hace en este ejemplo, sino que él y los otros adultos en la obra parecen querer reprimir todas las actividades que son naturales para los niños y las características de la niñez. Tal como el gobierno mexicano quiere reprimir las manifestaciones de los ciudadanos que resultan del deseo natural de ser libres de vivir como quisieran, en “El padrino de mentiras,” el Padrino empieza a regañar al Niño solo para disuadirle de ejercer su imaginación vívida. El Padrino no tiene paciencia para seguir la corriente de las historias fantásticas que

inventa su ahijado, y lo castiga por mentir mientras que habría sido más apropiado—y quizás más productivo para descubrir la verdad sobre lo que le pasó a la madre del Niño—unirse al juego por unos minutos para satisfacer este deseo natural del Niño de jugar y reinventar la realidad. El Padrino prefería insultar al Niño y desvalorizar lo que dice, como el gobierno desvaloriza las opiniones del pueblo al silenciar sus manifestaciones (Escobar Delgado).

Hay otro tema que aparece en “El padrino de mentiras” que es relevante a la crítica social que hace González Dávila en *Los niños prohibidos*. Mientras los adultos disuaden el instinto natural de los niños de jugar, usan a los niños para sus propios juegos que son crueles y violentos. Toda la obra deja al lector con la sensación de que los niños son los juguetes que los adultos pueden usar como quieran. Esto ofrece una conexión con *La fábrica de los juguetes* también. Burgess escribe: “Children get trapped in the world of adult lies, where they become toys for the stronger, more accomplished elders. This is the first sense in which children become *juguetes*, products of the factory” (68). El Niño se convierte en un juguete con el cual el Padrino “juega” porque el Padrino es más fuerte que él y puede manipularlo y forzarlo a hacer lo que quiera. La debilidad del Niño simboliza la incapacidad del pueblo mexicano de resistirse contra los golpes que le da el gobierno. Es claro que el abuso del Niño convierte la idea de “jugar” en algo que tiene una connotación negativa y cruel. El Padrino ha vendado los ojos y amarrado las manos del Niño y exclama: “¡A la gallina ciega, vamos a jugar!” (González Dávila 48). Pero lo que debe ser un juego ya no es; el Niño no quiere “jugar,” y el “juego” claramente es un acto de abuso contra el Niño. El Niño termina sollozando en el suelo, y lo que dice el Padrino a su colega en el teléfono demuestra que él es tan siniestro que el acto de abuso

sugiere: “Estoy bien. Aquí, jugando con mi ahijado. Ya sabes cómo son los niños, nunca se cansan de jugar” (González Dávila 49). El Padrino oculta el incidente de abuso, y continúa trabajando con aire despreocupado. Se puede asumir que el abuso va a acontecer otra vez y el Niño está atrapado en esta situación en la que puede ser maltratado en cualquier momento, y solo sirve como un juguete con el que el Padrino puede “jugar” a su manera, destructivo y violentamente.

### Conclusión

Aunque *La fábrica de los juguetes* y *Los niños prohibidos* solo son dos piezas de una dramaturgia extensa, forman una representación básica de una característica de la obra completa de Jesús González Dávila: el protagonismo de niños sirve para facilitar la crítica social que propone el dramaturgo. He mostrado que en ambas obras, González Dávila distingue claramente entre los niños y los adultos, incluso en los nombres de sus personajes, para atraer la atención del lector a las dinámicas entre los adultos y los niños. Además, el dramaturgo utiliza el contexto de eventos históricos en la sociedad mexicana que merecen reflexión en sus obras, y hace referencias directas e indirectas a ellos a través de los textos. En *La fábrica de los juguetes*, se encuentran ejemplos de referencias muy directas a la Masacre de Tlatelolco, mientras en *Los niños prohibidos*, aparecen las críticas más indirectas de un gobierno generalmente represivo.

González Dávila pone todas sus críticas en el contexto de las experiencias de sus personajes de niños, representando a los adultos como el gobierno represivo y los niños como el pueblo que sufre la represión. Esto es muy importante para establecer la base de la representación de los niños como víctimas de un gobierno represivo; un ejemplo específico de esto aparece en *La fábrica de los juguetes* cuando la niña Flor describe un ataque que ha sufrido su muñeca (González Dávila 68). Este recuento dramático también funciona como un ejemplo de cómo González Dávila traduce los sentimientos del pueblo mexicano a un contexto que es relevante a los niños, lo que también se puede ver en el hecho de que el deseo de escapar siempre se comunica con un elemento de fantasía que viene de la imaginación infantil, como el deseo del Niño en *Los niños prohibidos* a colgar

de las estrellas para escapar de su padrino abusivo y de la realidad de que su madre lo ha abandonado (González Dávila 43).

A través de la representación de los personajes niños, González Dávila también logra comunicar que no prevé un fin de los problemas que afectan la sociedad mexicana. Como los niños son como páginas en blanco, son vulnerables a las influencias de los adultos, a quienes González Dávila representa como personas malvadas. La connotación es que tal como los problemas de los adultos van a perpetuarse en la generación más joven, los problemas que vienen del gobierno represivo van a permanecer también, sin esperanza para el futuro.

Al analizar estas dos obras, es evidente que González Dávila quiere criticar el gobierno mexicano, y comunica las críticas por medio de la representación de los niños que es característica de su obra. El dramaturgo comunica sus opiniones a través de referencias directas e indirectas a la sociedad mexicana, todo el tiempo representando la sociedad en los personajes niños que protagonizan sus obras.

Las dos obras que he analizado en este estudio se producen al principio de la carrera de González Dávila, pero los temas comunicados en ellas no pierden su relevancia con el pasaje del tiempo. *La fábrica de los juguetes*, y también *Los niños prohibidos*,

“sigue siendo tan actual como en la época en que fue escrita, y con ello asegura su futura validez. Habrá siempre niños que mueren antes de tiempo; seres arrastradas en la marisma de intereses fugaces y adultos odiosos, inconscientes, en la loca carrera hacia el poder, identificables en la obra” (Barrera, qtd. in Escobar Delgado 40).

Por eso, tiene sentido que obras subsiguientes de González Dávila incluyan representaciones de niños también. A 15 años de escribir *Los niños prohibidos*, González Dávila escribe la obra *Crónica de un desayuno* (1996), una pieza teatral que

trata de varios temas diferentes, específicamente el sistema patriarcal como base de la familia mexicana. En este texto dramático González Dávila también incluye un personaje niño que sugiere muchos paralelos con los niños de sus obras anteriores. Teo, el hermano menor del protagonista adolescente, planea su escape al país que se llama “nosédónde,” un lugar de fantasía que es reminiscente del fantástico “Paraíso del sol” de *La fábrica de los juguetes* (González Dávila 119). Teo sufre lo peor de la violencia y abuso verbal de su hermano machista, y el abandono o la negligencia de sus padres. Una vez más González Dávila comunica que al estar expuestos a los vicios de la generación mayor, los niños no van a poder escapar del ciclo de conflictos que corroen la sociedad mexicana.

En investigaciones más extensas, sería interesante analizar otras obras de González Dávila para tener un conocimiento más profundo de la obra completa del dramaturgo, y para determinar si la representación de los niños cambia o permanece constante a través de su carrera. También sería interesante incorporar la representación de los adolescentes en las obras de González Dávila a la discusión para resumir cómo los personajes adolescentes se diferencian de o corresponden a las representaciones de los personajes niños. Por ahora, el alcance del estudio que he presentado aquí sirve para resaltar la importancia de la representación de personajes niños en *La fábrica de los juguetes* y *Los niños prohibidos* como una herramienta crítica de la cual González Dávila se vale para reflexionar sobre la sociedad mexicana.

### Obras citadas

- Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico, 1967-1985*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1991. Print.
- Carpinteiro, Víctor. "Obra "Los Gatos" De Jesus Gonzalez Davila." Interview by Victor Gaspar. *iNoticias22*. México D.F., 14 Sept. 2012. Television. Retrieved from [http://www.youtube.com/watch?v=O\\_mtTvCzcCA](http://www.youtube.com/watch?v=O_mtTvCzcCA)
- Escobar Delgado, Antonio. *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. Print.
- García, William. "Bosquejo generacional de la dramaturgia mexicana". Course handout, SPN 418, Winter Term 2013, Union College, Schenectady: n.p. Print.
- González Dávila, Jesús. *Crónica de un desayuno. La nueva dramaturgia mexicana*. Ed. Vicente Leñero. México: El Milagro; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. 113-163. Print.
- "González Dávila, Jesús." *Escritores del Cine Mexicano*. UNAM, n.d. Web. 21 May 2013.
- González Dávila, Jesús. *La fábrica de los juguetes*. *Tramoya* 11 (1978): 62-89. Web. 11 Apr. 2013.
- González Dávila, Jesús. *Los niños prohibidos. Diálogo incorrupto: obras completas de Jesús González Dávila*. Ed. Enrique Mijares. Vol. 2. Saltillo: Gobierno del Estado de Coahuila, 2008. 39-80. Print.
- Gurrola, Fabiola. "Diviértete con Polo, pelota amarilla." *El Siglo de Durango*. Cía. Editora de La Laguna, S.A. de C.V., 16 May 2009. Web. 3 May 2013.

Meza, Luis. "Celebra Odissea en escena." *Am.com.mx*. Cía. Periodística Meridiano S.A De C.V., 19 Aug. 2011. Web. 3 May 2013.

Mijares, Enrique. "Diálogo incorrupto: Jesús vive" (Prólogo). *Diálogo incorrupto: obras completas de Jesús González Dávila*. By Jesús González Dávila. Ed. Enrique Mijares. Vol. 1. Saltillo: Gobierno del Estado de Coahuila, 2008. 11-96. Print.

Richman, Joe, and Anayansi Díaz-Cortés. "Mexico's 1968 Massacre: What Really Happened?" *NPR.org*. NPR, 1 Dec. 2008. Web. 27 Apr. 2013.