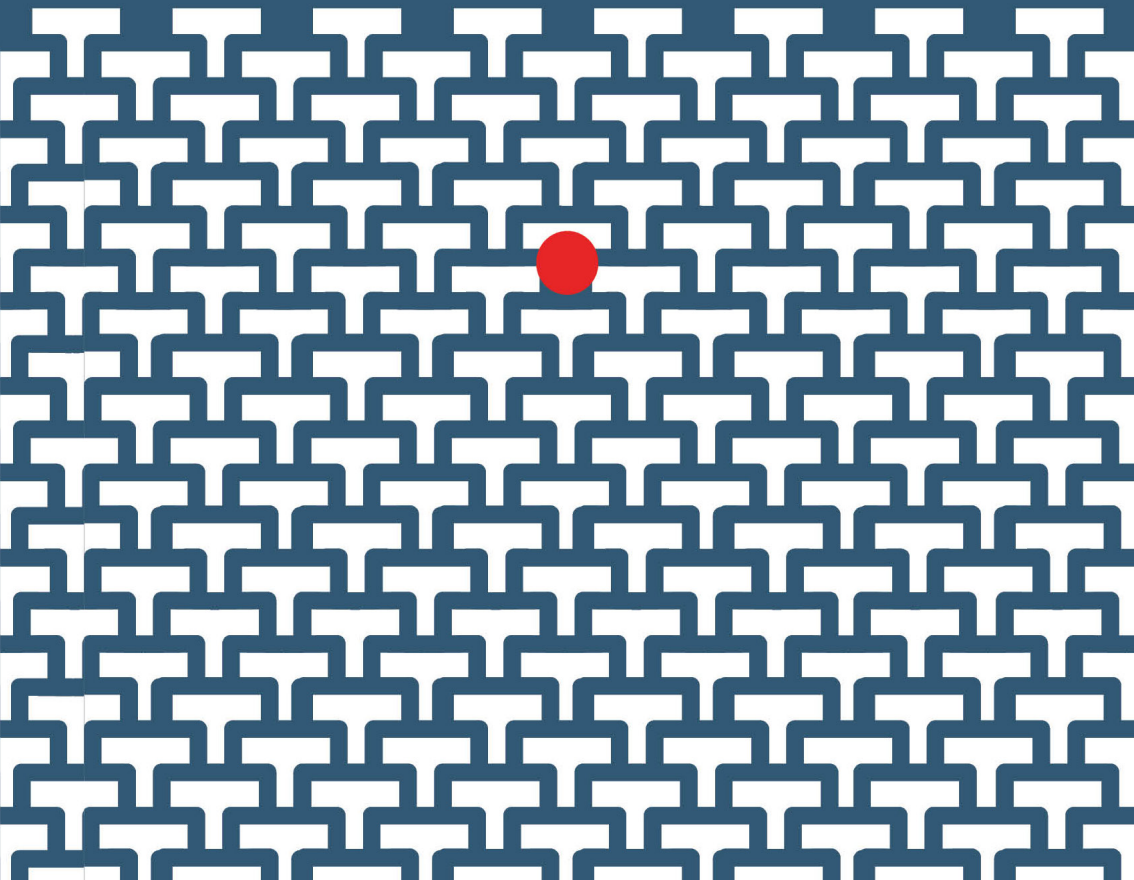
TEATRO DEL NORTE Y FRONTERIZO

Armando Partida Tayzan



Teatro del Norte y Fronterizo

Armando Partida Tayzan

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

Comité AMIT 2019-2022

Enrique Mijares *presidente*
Guillermina Fuentes *vicepresidenta*
Selene Ariza *secretaria*
Jovita Millán *tesorera*
Pablo Cabral *asuntos internos*
Rocío Galicia *asuntos externos*
Susana Báez *asuntos emergentes*
Diana Ham *redes digitales*
Teatro de Fronteras
Rocío Galicia *coordinadora*

Teatro del Norte y Fronterizo
Primera edición, octubre de 2021

© Asociación Mexicana de Investigación Teatral
© Armando Partida Tayzan, autor

Daniel Zetina, desarrollo editorial

ISBN 978-607-98847-6-5

Este libro es un proyecto de la AMIT, desarrollado por INFINITA, para su promoción, no puede reproducirse sin autorización de los representantes de los titulares de los derechos de autor.

Hecho en México / *Made in Mexico*

Contenido

Prólogo (epílogo), 7

Teatro de frontera: teatro de resistencia, 9
Antecedentes del teatro del norte: cronología, 39
La identidad en la dramaturgia fronteriza, 49
El imaginario patrimonial en la dramaturgia del norte, 55
La cultura primigenia para público infantil, 89
El Centauro del Norte como narratema, 95
El narratema de la Revolución, 121
Chihuahuenses en la Muestra Nacional de Teatro, 127
Dictablanda y guerra sucia, 139
Malverde y la caída del héroe, 153
La religiosidad popular de la Semana Santa yaqui-mayo, 165
"Venado viejo, venado joven", de Jorge Celaya, 179
El constructo femenino fronterizo, 189
Mijares y su dramaturgia duranguense, 193
La creación dramática como proceso académico, 209
Roberto Corella, dramaturgo de Sonora, 215
Los ilegales: personajes en la dramaturgia del norte, 223
Dramaturgias del norte y de frontera, 233
¿Realidad virtual, architexto?, 241
Fuentes consultadas, 252

El autor, 261

PRÓLOGO (EPÍLOGO)

Dramaturgia del Norte y Fronteriza, creadores dramáticos que han tomado autoconciencia de su tarea; sin hablar ya de los referentes históricos y de sus propios héroes, que les han permitido poner de manifiesto un imaginario y un cotidiano colectivo particulares.

Los propósitos, formulados por los participantes en las primeras Muestras del Teatro del Noroeste —los ochenta del siglo XX—, como lo expresa su propia denominación, siguen siendo la razón de la dramaturgia del norte y fronteriza.

Dramaturgos, directores y actores, que se las han ingeniado para encontrar formas de producción adecuadas para lograr sus propósitos, han formado nuevos públicos locales, antes inexistentes, a través de una práctica escénica dirigida a los diversos sectores de la población.

> Transgresor irredento [este teatro fronterizo] rompe todas las convenciones, salva todos los abismos, inaugura sus propias e inéditas estructuras; estructuras abiertas, polisémicas, fragmentarias, discontinuas; con el propósito de dar voz y presencia, tanto a la producción dramática que se realiza y refiere al norte de México, como a textos teatrales que van hasta el borde mismo, se aventuran a visitar los extremos, tocan fondo, se atreven a rebasar los linderos; para decir lo que otros callan, para denunciar los acontecimientos de hoy, las historias que resultan incómodas a las buenas conciencias.
> Esa dramaturgia de punta, limítrofe y a la vez liminal, a pesar de ser marginada y casi desconocida, cumple en silencio y con paciencia su función teatral, dando cabal respuesta a la inquietud y necesidad de sus autores, en absoluta concordancia con su temática y con su región, y estableciendo entrañables vínculos con us lectores y espectadores naturales, esto es, la comunidad en la que viven y a la cual sirven. (Mijares 2004 25-26).

Tales son las particularidades presentes en esta dramaturgia del norte y fronteriza —señaladas apretadamente en este resumen—, que se encuentra en espera de una difusión más amplia y de consolidar ante propios y extraños su sello de origen.

TEATRO DE FRONTERA: TEATRO DE RESISTENCIA[1]

El *locus* del teatro del norte y fronterizo

"South of the border, down Mexico's way". "Al sur de la frontera, camino a México", dice una vieja canción, popular por los años cincuenta, en la frontera sur estadounidense, cuando aún se encontraban lejos los problemas migratorios, principalmente de la frontera norte de la república mexicana, que cuenta con una extensión de más de 3 mil kilómetros de largo por 32 de ancho, y se extiende desde Tijuana-San Diego hasta Brownsville y Matamoros. Dicha frontera está constituida por seis entidades federativas: Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas (798 mil 729 kilómetros cuadrados); a las que bien podemos agregar los dos estados colindantes: Sinaloa y Durango, por compartir con ellas muchas de las especificidades geográficas: topográficas (costas, desiertos y montañas) y climatológicas que las caracterizan; históricas y socio culturales que las hermanan. Este es el espacio tiempo donde ha surgido el fenómeno cultural de la dramaturgia del norte y fronteriza.

Al otro lado de la línea, entre México y Estados Unidos de América, no solo se apunta una marca divisoria artificial y otra geográfica, sino una división en las identidades de sus pobladores: genéricas, religiosas, mentales, culturales; que al mismo tiempo establecen diferencias con las identidades del resto del país. De allí que nos enfrentemos con una otredad constituida por una compleja y particular expresión del ser norteño y fronterizo.

Esta realidad obligó a los hacedores del teatro del norte y fronterizo, a mostrar su preocupación por su identificación con el entorno circundante: la geografía, el clima, la historia, los mitos, los héroes y los rituales cotidia-

[1] Dos versiones previas: "Teatro de frontera: teatro de resistencia", ponencia magistral en la Reunión Internacional de Investigadores en Ciencias Sociales y Humanidades. La frontera: una nueva concepción cultural, La Paz Baja California Sur, febrero de 2014. Y "El teatro del Norte como artefacto cultural", *Gestos*, Año 24, número 48, noviembre 2009. University of California, Irvine, pp. 55-74.

nos, a través de la apropiación de modelos dramáticos y escénicos. Modelos transformados en originales por medio de esta representación de la realidad cotidiana y existencial fronterizas.

El teatro del norte y fronterizo no es pues una entelequia, sino el resultado de la práctica dramatúrgico escénica de los hacedores teatrales de esa región, quienes, a través de ella, han puesto de manifiesto la identidad que los particulariza como habitantes de la franja colindante con el vecino país del norte. La expresión de su acontecer cotidiano y su imaginario local están presentes en sus constructos dramatúrgicos, en los que los autores expresan su pertenencia a nuestro país, frente al 'del otro lado'; de allí su resistencia. Una teatralidad y una producción dramatúrgica propias, que los caracteriza como individuos, por medio de la exposición de los asuntos más diversos, inherentes a esta zona geográfica, y por las diferencias que existen de costa a costa, entre el Pacífico y el Golfo, entre Tijuana, Ciudad Juárez y Nuevo Laredo, ciudades en las que, ante la mirada del habitante 'del otro lado', el hibridismo cultural pone de manifiesto las identidades que vienen a amalgamarse en una compleja urdimbre sociocultural.

La autoconciencia de su realidad, de su cotidiano e imaginario regional, además de la constancia de su memoria cultural patrimonial, propician el desenvolvimiento de la escritura dramática fronteriza, como una forma de poner de manifiesto su identidad multiforme y mostrar su originalidad; por lo que podemos considerar al teatro del norte como un artefacto sociocultural, y a los textos de sus dramaturgos, como la expresión de su identificación con la realidad circundante, su historia, sus mitos, sus héroes, recurriendo a modelos dramáticos y a expresiones escénicas originales, que surgen de sus propias vivencias fronterizas. De allí el hibridismo cultural estrechamente ligado al cotidiano norteño y a su particular imaginario, puestos de manifiesto en sus múltiples facetas, en la dramaturgia del noroeste y del noreste de México.

El hibridismo sociocultural

¿Qué es lo que determina el hibridismo de frontera? Por una parte, su carácter urbano, la confluencia cultural de los residentes con los migrantes provenientes de las demás entidades federativas del país, portadores de un cotidiano y un imaginario que conviven con los asuntos locales, propios de la cotidianidad fronteriza, en contraste con la identidad cultural campesina de la gran mayoría de los migrantes, cuyos referentes rurales y del apego a su terruño, son determinantes de sus diversas identidades. Frente a la presencia

de la cultura, la realidad económica y la mentalidad de los habitantes del vecino del norte, que se hacen presentes a todo lo lago de la línea divisoria fronteriza, con las manifestaciones culturales propias de los diversos estados de la unión americana en la *South Border*. Todo ello aunado a los problemas, los conflictos sociales, éticos y morales, inherentes a esa vecindad, derivados de la violencia presente a todo lo largo de esa franja fronteriza.

La gastronomía

En esa hibridación se hace presente lo propio, lo distintivo de la cultura cotidiana fronteriza, una gastronomía propia, la de la región lagunera, por ejemplo, que abarca parte de los estados colindantes Coahuila y Durango.

> Somos de la comarca lagunera, que es una región muy rica porque está llena de inmigrantes que llegaron a finales del siglo XIX, tanto extranjeros como de Zacatecas, Nuevo León, San Luis y Chihuahua. Todos ellos dejaron su cultura y su gastronomía, que se hizo una[2] [...] el comino es para la región lagunera lo que el azafrán es para Valencia [...] y a eso habría que agregar la almendra y la nuez para los dulces. Quisimos recuperar todos los productos regionales, pero lo que le da el sabor es el comino. [...] Hay una fiesta que es cultural y religiosa, llamada la reliquia, y viene de Zacatecas. Se hace en semana santa y hay una advocación, que puede ser San Judas Tadeo o a la Virgen de Guadalupe. Hacen un asado de puerco con chile colorado riquísimo, y ponen siete sopas, que puede ser de pasta, de fideos, arroz, tortillas y los frijoles bayos blancos. El bayo es muy lagunero, como también la gordita lagunera y los burritos. (Saldaña 2015 34).

En cada entidad federativa del norte hay una gastronomía distintiva, que mantiene vasos comunicantes con las otras entidades, debido a las particularidades geográficas y climáticas que comparten y a través de los productos agrícolas de cada región. Desde tiempos inmemoriales, no solo para 'saborizarlas', el uso de las especias cumple la función de preservar las carnes, o mediante el secado, o adobándolas. De esos procedimientos derivan, en Sinaloa

[2] Habría que incluir otras migraciones desde el siglo XVI, de donde surgió paulatinamente una cultura marginal a la cultura de conquista; la de los peninsulares que colonizaron los territorios del norte, en particular la de los judíos conversos, que, al huir de la Santa Inquisición del centro del país, colonizaron estas regiones.

y Sonora, el chilorio, la machaca, popularizada inicialmente por los 'burritos' en Sonora y en ambas Californias —en la actualidad, en Baja Sur, se cocinan con langosta—, o en varios estados fronterizos —incluyendo a Durango—, donde la carne seca se utiliza en la preparación del platillo denominado 'caldillo'. En Sinaloa —principalmente en Mazatlán—, el marlín ahumado es utilizado para la preparación de diversos platillos. Más recientemente el 'agua chile', donde el limón y el chile juegan un papel fundamental para el camarón crudo, sin llegar a ser un ceviche. Estos productos ocupan un lugar importante en la alimentación diaria, debido la localización de estas entidades a lo largo de la costa del océano Pacífico y del Golfo de Cortés.

En estas regiones se impuso la cultura del trigo, quedando como testimonio de ello las tortillas de harina que, como dato vernáculo, permanecen en Sonora las 'sobaqueras', extendidas por encima del antebrazo hasta la región de las axilas —de allí su nombre—, antes de colocarlas sobre el comal. Los frijoles blancos o bayos, tienen también un uso generalizado en toda la región del norte, cocinados de diferente manera, ya sea de la más simple, o con diversos condimentos e ingredientes, como jitomate, chorizo, sardinas y queso.

Los diferentes guisos de las diversas gastronomías del norte del país, podemos también considerarlos componentes culturales que muestran lo peculiar de su alimentación y forman parte indudable del patrimonio regional del norte de México, constituyente del pasado, presente y futuro de su cotidianidad. Gastronomía que, por otra parte, se ha enriquecido con la presencia de otros componentes de esa hibridación cultural, los 'antojitos' del centro del país y la cocina de los migrantes de las diversas regiones de donde provienen, por ejemplo, la aportación de la cocina cantonesa a la zona fronteriza de Baja Californiana, donde se la considera comida regional.

Los referentes musicales

Referentes histórico culturales distintivos y contrastantes, entre dos visiones del mundo sobre la frontera entre México y USA, los podemos encontrar en las expresiones musicales del cotidiano de esta región.

La canción *South of de border* (*down México way*), escrita en 1939 por Billy Butter Fiel, para el filme del mismo título, protagonizado por el actor cowboy Gene Autrey, popularizada posteriormente por Frank Sinatra y Nat King Cole, entre otros, y por bandas como la de Herb Alpert's Tijuana Brass, dice así:

South of de border —down México way
That's where I fell in love.
Where the starts above —came out to play
And now as I wander
My thoughts ever stray
South of de border —down México way
She was a picture —in old Spanish lace
Just for a tender while, I kissed a smile
Upon her face
´Cause it was fiesta —and we were so gay
South of de border (down México Way)
Then she smiled as she whispered 'mañana'
Never dreaming that we were parting
Then I lied as whispered 'mañana'
'Cause our tomorrow never came
South of de border —I jumped back one day
There in a veil of white, by de candle light-
She knelt to pray
The mission bells told me (ding-dong)-
That's dousen't stay
South of de border —México way)
Ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Una de las traducciones literales más conocida.

Al sur de la frontera —por el camino a México
ahí es donde me enamoré,
donde las estrellas arriba —salieron a jugar
Y ahora, mientras vago,
mis pensamientos se pierden por siempre
Al sur de la frontera —por el camino a México
Ella era un retrato —con viejos encajes españoles
Solo por un tierno momento,
besé una sonrisa —sobre su rostro
porque había fiesta —y estábamos tan alegres
Al sur de la frontera —por el camino a México
Entonces ella sonrió mientras susurraba 'mañana'
Nunca soñé que nos separaríamos

Entonces me quedé como un 'mañana' susurrando
porque nuestro mañana nunca llegó
Al sur de la frontera —salté un día
Ahí con un velo blanco, a la luz de la vela
Ella se arrodilló para orar
Las campanas de la misión me dijeron (ding-dong)
que no debía quedarme
Al sur de la frontera —por el camino a México
Ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Considerada de autor desconocido —como la anterior—, y grabada en español por varios cantantes y grupos musicales nacionales, en los años cincuenta, cuando aún se encontraban lejanos los problemas migratorios actuales, así como los cercados y los muros, dice así, en parte de la traducción:

En la frontera, de México fue
Nunca en la vida había sentido amor,
Nació el juramento, te habló el corazón
Más pronto el destierro, de mí te apartó.
Una vez me dijiste mañana
Una mañana, que nunca llegó
Y hoy, que escucho sonar las campanas
Del viejo templo oigo tu voz.
En la frontera de México fue
Fue nuestra historia fugaz de un beso y un adiós
Mirando el paisaje, me acuerdo de ti
Hoy vengo a buscarte y ya te perdí…
Ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay! ay!

Alejado de la visión romántica y estereotipada estadounidense de los años treinta, en la que, al igual que las leyendas sobre el mítico personaje el Zorro, sigue prevaleciendo la imagen del hacendado español de la época novohispana, el corrido "De acá de este lado" afianza el nacionalismo mexicano posrevolucionario.

Nací en la frontera, acá de este lado,
Acá de este lado puro mexicano,
Por más que la gente me juzgue texano,

yo soy mexicano de acá de este lado.
Si porque acostumbro el cigarro de hoja
y anudo a mi cuello una mascada roja,
me creen otra cosa,
Yo fui uno de aquellos Dorados de Villa,
de los que le dimos valor a la vida.
De los que morimos cantando y amando,
Yo soy de este bando.

Paso del Norte fue el principal centro de colonización hacia el territorio de Nuevo México, paso obligatorio del llamado Camino Real de Tierra Adentro, que unía a México con Santa Fe, y uno de los pocos puntos en los que, desde la época virreinal, se podía cruzar el Río Bravo. A "Paso del norte" le dedica Felipe Valdés Leal esta canción.

Qué triste se encuentra el hombre
cuando anda ausente,
cuando anda ausente
y muy lejos de su patria;
mayormente si se acuerda
de sus padres y de su chata,
¡Ay qué destino,
para sentarse a llorar!
Paso del Norte,
qué lejos te vas quedando,
tus divisiones
de mí se están alejando.
Los pobres de mis hermanos
de mí se están acordando.
¡Ay qué destino,
para sentarse a llorar!

Flor de Capomo

Flor de Capomo, Capo sewa —canción vernácula yaqui, surgida en el pueblo de Baátakomsikawi (donde cayó el agua) o Bataconcita, río yaqui, Sonora—, es una composición muy cantada en lengua yoko azteca, popular en los pueblos *yoreme* de La Loma de Guamúchil, Loma de Bácum, Bataconcica, Tótim, Vícam Pueblo, Vícam Estación, Ráhum, Huirívis, Pitaha-

ya-Belem; lo mismo que entre las tribus mexicanas radicadas en Arizona, USA. Sus autores, compositores yoreme, son Sabás Sombra buitimea, alias El Matachio, Alfonso Martínez Buitimea y Federico García. La pieza se dio a conocer radiofónicamente en 1964 y se popularizó a partir de 1967. Musicalizada a ritmo de polka, se considera el segundo himno nacional entre los pueblos rurales o ciudades sonorenses.

Flor de capomo
Trigueñita hermosa,
linda vas creciendo
como los capomos
que se encuentran en flor.
Tú, mi chiquitita,
te ando vacilando,
te ando enamorando
con gran fervor.
Mañana o pasado
yo voy a tu casa
tu mamá te ordena
una silla para mí.
Tú, mi chiquitita,
finge no mirarme,
ponte muy contenta
porque estoy aquí.
Trigueñita hermosa,
cuando tomo vino[3]
siento tantas ganas
de platicar contigo.
Tú, mi chiquitita,
te ando vacilando,
te ando enamorando
y en ti me pongo a pensar.

Según la leyenda local, señala Arki Sánchez (2017 wordpress.com), "la inspiró Rosita Valencia conocida como 'La niña', mujer yaqui pura, esbelta y trigueña de unos 15 o 16 años, nacida en el pueblo de Bataconcica: ¡Toda una belleza yaqui!"

[3] Vino: aguardiente.

Capo sewa
Trigueñita hermosa
tutulike yootu
Kapo sewata
benasi welame.
Inepo into Ilichi
enchi basilaroa
Enchi enamoraroaka
niva welama.
Yoko matchuko
ilitchi em joapo
nee yepsak Bankota
neu yechasaiwaateko.
Katee emo tiutuamta
benasi emo antua
Pake itom mala
kaita malisiaroane.
Inepointo iltichi
binota nee jeeko
Cheane babaloreka
emak eteone.
Inepo into ilitchi
enchibasilaroa
Enchi enamoraroaka
niba welama.

La flor de Capomo es de la especie nenúfares o lirio acuático […]. Las curanderas yaquis la usan para curar males y en las tiendas naturistas aseguran ser similar a la 'flor de Loto' japonesa […] cuando visité *Baátakomsikawe* remembré la canción y caminé por los escenarios que Rosita Valencia vivió durante su adolescencia […] Los perches de carrizo delimitando las viviendas de los coroneles Pluma Blanca y Lázaro Bule […] y demás familias asentadas aquí al rehusar convivir con los yoris (blancos) en la colonia cardenista de Bácum formada en 1940. (arkisanchez.wordpress.com).

La música como *topoi* en la dramaturgia del norte

La constante y evidentísima presencia de la música en la dramaturgia del norte, identifica de inmediato el sentir y expresión de los habitantes de esa región, y no tiene paralelo en otras expresiones escénicas del país y mucho menos en su cotidiano, al ser la música anglosajona la dominante entre las clases medias y burguesas residentes en las zonas urbanas del centro del país.

> Todo esto fue desplazado por la televisión y sus programas en inglés. En las *discos* o *antros* como les llaman ahora, los jóvenes bailan con música norteamericana, caribeña, el rock, la salsa, el merengue… Las voces nasales y agudas, la redoba, el acordeón, el bajo sexto, el tololoche, el saxofón o el clarinete se han confinado a las cantinas donde lo mismo se cantan corridos de la revolución o de personajes legendarios, que narcocorridos (Talavera 2004 24).

No obstante que tales manifestaciones musicales hegemónicas están también presentes en las ciudades del *south border*, el mosaico musical fronterizo resulta no solo abigarrado, por las diversas expresiones que pueden escucharse y que, además, han cobrado carta de naturalización al ser interpretadas por voces e instrumentos que les confieren expresión propia, al unirse a la misma corriente tonal de los corridos norteños y a las voces y ritmos que dominan, a todo volumen o a grito abierto, no solo la cantina, sino cotidianamente cualquier hogar norteño o fronterizo. Particularidades que han venido a definir, desde décadas atrás, la 'música norteña', expresión musical en la cual no puede dejar de estar presente la 'tambora' sinaloense o las 'bandas gruperas', determinantes del gusto público popular, que amenizan los bailes multitudinarios de cientos o miles de parejas, a ambos lados de la frontera, e incluso hasta en Centroamérica desde hace un buen tiempo.

'Música norteña', manifestación del ser local que, por igual, ha ampliado su campo semántico, ya que, en su derivación, enriqueció la música fronteriza para conservar su identidad; música de resistencia, ante las expresiones musicales del 'exterior', al ser traspuestas y asimilarse a la notación y dotación musical de la 'banda' o de la 'tambora'.

Música que, por otra parte, también ha florecido al otro lado de la frontera norte, al ser producida por descendientes de mexicanos de tercera y cuarta generación, cuyo origen se remonta a la República del Río Grande (1838), como los componentes del grupo Los intocables, oriundos de Za-

pata, Texas, con población de casi ocho mil habitantes, de los cuales, 89 por ciento son de origen mexicano. Mismos que son ovacionados en sus conciertos por millones de migrantes, quienes adquieren sus producciones discográficas; principalmente de 'baladas', como forma vital de resistencia dentro de los propios Estados Unidos.

Tambora sinaloense identificada por los popularísimos El sinaloense, El hijo desobediente, El sauce y la palma, que entonan recurrentemente los personajes del teatro del norte. El Niño perdido, por ejemplo, se torna emblemático a partir de "El Jinete de la Divina Providencia", de Óscar Liera, al convertirse en una de las principales líneas de acción dramática cuando, como *leit motiv,* cada vez que ocurre un hecho social fausto o infausto, se deja escuchar el diálogo de dos trompetas remotas tras el escenario. La música, línea de acción dramática, componente constante en el modelo del teatro de resistencia, junto a una carga socio histórica y cultural, y afilado juicio crítico sociopolítico y hasta filosófico de muchas de las piezas de la dramaturgia del norte.

Expresión musical del imaginario popular, que se manifiesta a través de la simbolización de los referentes, no solo de la realidad histórica o de los personajes míticos del corrido, sino también del cotidiano y de la realidad actual, como otra forma de resistencia cultural y social, son los narcocorridos, reclamo y provocación acerca de la ineficacia y corrupción de los órganos de justicia y de protección social. Ante la impunidad de los narcotraficantes, convertidos en héroes contemporáneos en el paraíso forjado por ellos mismos en todo el país, al resultar ejemplares sus 'hazañas' en el contexto social actual, cuyos valores éticos y morales se han trastocado.

La identidad y autoconciencia de los dramaturgos del Norte

A través de su literatura dramática y sus escenificaciones, los autores y directores del norte y fronterizos muestran su preocupación regional y su identificación con la historia, la tradición, los mitos y los héroes locales; recurriendo a modelos dramático-escénicos originales, que surgen de la propia realidad geográfica que habitan.

Esa autoconciencia de su realidad cotidiana, de su topografía y su meteorología, de su imaginario y su cosmogonía, de su memoria cultural patrimonial regional, propician el desenvolvimiento de una escritura dramática que pone de manifiesto la identidad polifónica del norte, de allí su originalidad, misma que nos permite considerar a esta dramaturgia fronteriza como un particular artefacto socio cultural de resistencia.

A ello contribuyeron, sin duda, las reuniones de hacedores teatrales y dramaturgos, en las Muestras Regionales del Teatro del Noroeste —la primera de ellas convocada por Óscar Liera, director del TATUAS[4] y celebrada en Culiacán, en 1984—, cuyos postulados programáticos suscitaron el compromiso de brindar a los públicos locales una teatralidad cognoscible y reconocible, ligada a su presente y su pasado, que hablara de sus realidades, regocijos y sufrimientos, preocupaciones y aspiraciones.

Si bien es cierto que en una primera instancia traen consigo la apropiación de los modelos dramáticos hegemónicos del centro del país, muy pronto se desprenden de ellos, para poder hablar de los asuntos específicos de sus públicos a través de la representación de conductas y hábitos particulares, de formas de ser, de problemas ontológicos, expresiones orales, formas morfosintácticas y arcaísmos, presentes en la realidad local regional. Ello propicia el surgimiento de una dramaturgia emergente y una teatralidad original.

Al responder los dramaturgos a los imperativos del momento, de su propia realidad y de su entorno geográfico socio-cultural y económico, desarrollan un discurso dramático multiforme. En su proceso creador no pretenden transformar el mundo, ni trascenderlo, sino atraparlo, mostrarlo para conocimiento del otro. De allí que nos encontremos con un teatro periférico comprometido, extremadamente telúrico y visceral: sus creadores se las han ingeniado para metaforizar su realidad, incluso poetizarla. Sus fábulas son referentes del espacio antropológico y temporal del presente. El pasado suele ser el mítico o el del ensueño y, cuando se refieren a la historia de sus regiones, es para hablar del presente, de 'su' presente, como en las obras de Óscar Liera (1946-1990), o de Enrique Mijares (1944), Medardo Treviño (1959), Gabriel Contreras (1959), Manuel Talavera Trejo (1946-2017), Virginia Hernández (1959), Hugo Salcedo (1964); por nombrar solo algunos dramaturgos de diferentes entidades federativas del norte y de diversas generaciones.

No cabe la menor duda de que la fuente propiciadora y generadora de esta escritura es el reconocimiento de la cultura patrimonial regional. La realidad fronteriza le ha proporcionado una variedad de asuntos y tópicos específicos: el narcotráfico, los indocumentados y una serie de circunstancias presentes en la vida diaria 'de acá de este lado', las relaciones laborales en las maquiladoras, la prostitución, la criminalidad, las adicciones, los feminicidios de Juárez, la presencia de los jóvenes, la subcultura juvenil de los barrios

[4] Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa.

bajos, del *underground*, el comportamiento y el atuendo de los cholos, su lenguaje que penetra el discurso de otras capas sociales, los luchadores, los chicanos, los rodinos que van y vienen todos los días a uno y otro lado de la frontera[5], las imágenes religiosas la virgen de Guadalupe, las animas y los santones (Galicia 2008), los mitos y devociones de viejo y nuevo cuño; sin hablar de las nuevas leyendas urbanas. En resumen, todo aquello que abarca la vida cotidiana del norte de México, tan distinta de las demás regiones del país, debido a su galopante hibridismo cultural, racial, social y económico, y que está presente en la escritura dramática del norte o fronteriza.

Lo anterior es muestra de su particularidad y originalidad, de su validez y razón de ser una dramaturgia y una teatralidad inicialmente emergentes, y posteriormente periféricas o excéntricas, como también se les ha llegado a considerar.

Teatro del Norte. Hacia una estética de la Frontera

En la ciudad de Chihuahua, en 2001, asistimos al IV Coloquio Literatura Dramática y Teatro, Frontera Norte / South Border. El origen de tales reuniones anuales, lo determina la indiferencia hegemónica centralista de la cultura oficial hacia las manifestaciones culturales de esa amplia franja del país, como son la dramaturgia y las representaciones escénicas. Tal desinterés, rayano en el desdén, obliga a los creadores de esa extensa región, a lanzarse a la divulgación y difusión de una dramaturgia y teatralidad originales, conocidas como Teatro del Norte, mediante, tanto de la realización de estos coloquios, como de la publicación y la escenificación de sus obras; para denotar su originalidad, validez y razón de ser y, lo fundamental, para mostrar su propia identidad frente al resto del país; al igual que para exigir mayores apoyos económicos de los brindados por las autoridades culturales estatales y nacionales; por considerar que estos eran acaparados por las 'mafias' del centro del país.

Más adelante, 2004, en preparación del *dossier* Teatro del Norte. Hacia una estética de la Frontera, para la revista *Paso de Gato*, y en seleccionar para su publicación "Yamaha 300" como ejemplo reciente de este nuevo teatro, solicitamos la colaboración de diversos hacedores de teatro de la región, para que opinaran sobre los temas específicos referidos en su escritura dramática.

---

[5] Ley estadounidense Simpson-Rodino, promovida por los senadores Alan Simpson y Peter Rodino, aprobada el 8 de octubre de 1982, que permitió la legalización de un gran número de migrantes nacionales, en particular de quienes habitaban de este lado de la frontera y trabajaban 'del otro lado'.

Las opiniones vertidas al respecto nos han permitido establecer un nuevo acercamiento al panorama que guarda el teatro del norte en el siglo XXI, lo particular de su carácter fronterizo, al encontrarse entre dos culturas desiguales, separadas por una línea física divisoria, y la confirmación de una hipótesis sobre la esencia de tal expresión escénica dramatúrgica como particularidad fundamental: su capacidad de resistencia, concepto dilucidado en el estudio antropológico "Las estrategias cotidianas" de Bonfil Batalla (1987).

En "Yamaha 300", Cutberto López (Hermosillo, Sonora 1964), plantea uno de los asuntos nacionales más candentes y actuales: los usos y costumbres del narcotráfico, los sucesos generados por la narco-violencia, asunto en el que ya antes ha centrado su atención Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008), su pieza "Contrabando" es uno de sus textos más importantes, de donde surgiera la novela homónima publicada post mortem.

Otredad y resistencia / la construcción de un artefacto cultural

Al recapitular acerca del génesis de la dramaturgia y la teatralidad del norte, podemos hablar, ya no de una expresión estética emergente, sino de una expresión escénico dramatúrgica del todo periférica, cuya originalidad radica en ser un constructo o artefacto sociocultural que tuviera como referentes las conclusiones de la Primera Muestra Regional de Teatro del Noroeste (1984): instar, como postulado principal, por una dramaturgia y un arte escénico que respondan a las expectativas de los habitantes de la región, en contraposición a la teatralidad hegemónica centralista, dominante en gran parte del país hasta el primer lustro de los años ochenta.

El paradigma inicial a seguir es el apostolado que el dramaturgo sinaloense Óscar Liera ejerciera como director del Taller de Teatro de la Universidad de Sinaloa (TATUAS); al igual que la influencia modélica de su obra épico romántica no aristotélica "El jinete de la Divina Providencia" (1984), que estilísticamente, recogiera como principio, la reconsideración de la cultura patrimonial regional; siguiendo para ello la herencia literaria de Juan Rulfo y Elena Garro. Ambos referentes son la semilla que genera el desarrollo y auge de una teatralidad que, en un principio, se identifica con la geografía, la flora y la fauna, el cotidiano y el imaginario de la cultura patrimonial regional. De hecho, este es el embrión del desarrollo y auge de una teatralidad identificada del todo con su región y sus habitantes, denominada indistintamente Teatro del Norte o Dramaturgia del Norte; a las que ahora se ha venido a agregar legítimamente la de Teatro de Frontera [Norte], por su carácter emergente.

A más de tres décadas de ese principio, encontramos que esa designación ha rebasado los presupuestos de sus fuentes iniciales, sin que ello signifique que han caducado los postulados originales, sino que, con el correr del tiempo, lo original, lo particular de esta narrativa dramatúrgica, se ha tornado mucho más amplio y complejo. El concepto inicial de teatro del norte se ha enriquecido y se han acrecentado sus designaciones, "nos ofrece un archipiélago de posibilidades de percepción" (Mijares 2013 19), según lo expresa el dramaturgo, investigador, editor, promotor, director de teatro Enrique Mijares, al incluir, por primera vez en el panorama editorial del interior, los textos de tres autores de Baja California Sur: Calafia Piña, Mario Jaime Rivera y Rubén Sandoval, en su antología *Dramaturgia del Noroeste*. De manera que hoy podemos hablar legítimamente de teatro del norte, al que incluye a los creadores de Sinaloa, Durango y Baja California Sur, colindantes a las entidades federativas de la frontera propiamente dicha.

Expresiones estilístico temáticas

Si bien las denominaciones dramaturgia del norte y teatro fronterizo tienen relación directa con la realidad regional, es posible distinguir en ella varias expresiones estilístico temáticas, entre las que destacan:

1. La que recupera el imaginario y cotidiano regional patrimonial de sus habitantes.
2. La cotidianidad estrictamente fronteriza, expresada a través de sus propios asuntos específicos: la presencia de la cultura estadounidense y los conflictos particulares y sociales.
3. La de la presencia de los migrantes, proveniente de otros estados de la república y de Centro América.
4. La hibridez que ha conformado una cultura fronteriza con los comportamientos campesinos o rurales, y la religiosidad popular; la prostitución, los conflictos de los trabajadores en las maquiladoras, el narcotráfico y sus secuelas: la violencia, la criminalidad, la corrupción, la ilegalidad.
5. La religiosidad popular, y la simbolización de los santones de la mitología fronteriza —Juan Soldado, Malverde, Don Pedrito Jaramillo, la Santa de Cabora, y otros más: "¿cómo entender, a un siglo de distancia del surgimiento de los mitos, la aceptación que siguen teniendo en la llamada era de la información?" (Galicia 2008 17); amén de la penetración de sectas y del satanismo estadounidenses.

6. *Versus* la vida cotidiana y creativa de la región, que constituye el *corpus* temático del teatro fronterizo, en el que la realidad se transforma en metáfora de la cotidianidad.
7. Los referentes históricos-míticos, la remembranza de los caudillos revolucionarios norteños, cuya figura más recurrente ha sido Pancho Villa, el Centauro del norte, sobre el que pueden citarse muchísimos títulos, que difieren profundamente de las obras escritas anteriormente; además del sinaloense Rafael Buelna —Grano de Oro, el general más joven de la Revolución—, en "El oro de la Revolución mexicana", de Óscar Liera; o el tamaulipeco Carrera Torres, en "Cantata a Carrera Torres", de Medardo Treviño —por ejemplo.
8. La expresión de conflictos existenciales en todas sus posibles manifestaciones dramatúrgicas conocidas.
9. Los graves problemas estrictamente locales: la muerte de los migrantes; los feminicidios en Ciudad Juárez, asunto sobre el cual se pueden encontrar más de una decena de obras escritas en las dos últimas décadas; las luchas sociales de las trabajadoras de las maquiladoras, los horarios de trabajo, la localización remota de dichas maquiladoras en los campos industriales, los transportes y riesgos que corren las mujeres, circunstancias que han propiciado los abusos sexuales y los asesinatos.

> las maquiladoras en el contexto de la globalización. [...] alteran los modos de organización de la vida familiar y también las relaciones de poder en el seno de las familias (estos cambios son significativos, independientemente de si uno los considera positivos para las relaciones intergenéricas o intergeneracionales). [...] cambian pautas de consumo de estos trabajadores, el tiempo disponible para alimentarse [...] la disponibilidad de efectivo para hacer compras, el tipo de ropa que necesitan o desean usar, los productos de las industrias de entretenimiento por las cuales se interesan (Guevara y Mato 2000 154).

Todo ello puesto de manifiesto a través de diversos modelos de acción dramática que, de cierta manera, se encuentran ligados a la problemática del norte, ha venido a constituir el *corpus* temático más amplio del teatro fronterizo; además de la reflexión, la introspección, la subjetividad individual, a través de las relaciones y los conflictos existenciales, provocados por el entorno socio cultural y económico fronterizos, por ejemplo, la cuestión de género.

Teatro del Norte - Teatro de resistencia

Si tomamos en consideración lo anteriormente señalado, llegamos a la conclusión de que la denominación teatro del norte y fronterizo, debido a la saturación significativa que ha acumulado en la producción de sentido, no resulta univoca, sino que, gracias a la riqueza temática y estilística de los modelos de acción dramática a los que han recurrido, se manifiesta a través de múltiples expresiones dramáticas o constructos socioculturales, según podemos constatar a través de lo manifestado por sus diversos creadores.

Víctor Hugo Rascón Banda —uno de nuestros más connotados dramaturgos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, oriundo de Santa Rosa de Lima de Uruachi, en la sierra de Chihuahua, residente en Ciudad de México desde los 70, y de quien, en el volumen doble de Teatro de Frontera 13/14, 2004, se publican 13 textos con temática del norte y de frontera—, en el *dossier* Teatro del Norte. Hacia una estética de la Frontera, de la revista *Paso de Gato*: en su artículo "El teatro de la frontera norte", se pregunta: "¿De qué hablamos cuando hablamos de fronteras?", y señala una serie de constantes que él identificara con la razón de ser fronterizo.

> Hablamos de una tierra de paso, de sueños y de esperanza. Hablamos de una tierra de conflictos, de choques, de fricción. Hablamos de dos banderas, de dos lenguas, de dos economías. Hablamos de la tierra donde la patria comienza y donde termina la vida. Hablamos también de dos encuentros permanentes, de dos diálogos, de dos intentos de convivencia. Hablamos de un río que divide y de un desierto que separa, pero también de un puente que une, por el que fluyen de ida y vuelta los legales y los ilegales, el contrabando, las ideas, las monedas de plata y los billetes verdes, la gasolina, la fayuca, los *mexican curious*, sus rostros de bronce y de rostros bronceados, deportados y turistas, música *country* y música norteña, cócteles margarita y cervezas corona, hamburguesas y *milky ways* (Rascón 2004 16).

Más adelante, el dramaturgo se vuele a preguntar:

> ¿Cuál es el teatro de la frontera norte? ¿El que se escribe allá en el borde o el que se evoca acá en el sur? […]
> Podemos distinguir tres grupos: uno, el teatro que escriben los dramaturgos que allá viven, con una temática, personajes, lenguaje y acento locales; otro, el que escriben los dramaturgos procedentes del norte, pero que

radican en el Distrito Federal, a donde trajeron su equipaje de sueños, historias, voces y fantasmas, como Felipe Nájera que llegó de Namiquipa, Chihuahua, como Jorge Celaya que llegó de Altar, Sonora, como yo, que llegué de la sierra de Chihuahua, y hasta como Jesús González Dávila que evocó Monclova al escribir "Desventurados". Y hay un tercer grupo de dramaturgos que radican en los estados fronterizos, pero que viven en torres de marfil, porque su temática, sus personajes y su lenguaje no tienen nada que ver con su región, como el caso de Enrique Macín de Chihuahua que escribe sobre temas pretendidamente universales. Este es el caso de autores que intentan ser universalistas, evadiendo la referencia a su entorno, con un claro desprecio a su raíz, a su región, como si temieran contaminarse de las cosas cotidianas. Olvidan que, si quieren ser universales, deben hablar de su aldea, Chejov ya lo dijo (16-17).

Concluyendo, ya en específico, sobre el teatro de la frontera norte:

El teatro de frontera reflexiona y debate sobre el conflicto de cada día. Hace preguntas, construye universos posibles, congrega a los espectadores de ambos países, los hermana, los pone uno al lado de otro, no uno frente al otro.
El teatro de frontera llena el vacío que dejan nuestras leyes y nuestros gobernantes y está hoy más vivo y vigoroso que antes, creando puentes y abriendo camino de comprensión a través del desierto (18).

Como jurista de profesión, no podía haber precisado con mayor certeza la esencia de este teatro de resistencia frente al otro, de uno u otro lado.

Para Enrique Mijares, nacido y radicado en Durango, lo más distintivo del teatro de frontera es su espíritu de resistencia, una manera de expresar la identidad fronteriza a través de su dramaturgia. Así lo expresa en "Los héroes y la dramaturgia nacional" del mencionado *dossier* en *Paso de Gato*:

la dramaturgia es la mejor bandera, el rasgo distintivo de dicho movimiento. Y no podría ser de otra manera. Escribir cada uno de los textos es la mejor forma de reflejar la identidad, la memoria, las aspiraciones y las esperanzas de la comunidad en la que se vive y en la que se pretende servir a través del teatro. Y si el narcotráfico, la prostitución y la migración —con toda la carga de violencia, criminalidad y corrupción que a diario enfrentan quienes en la zona de tránsito padecen los estragos y las

> desilusiones del cada vez más inestable sueño americano y la imprescindible pesadilla de pasar 'al otro lado' que lo acompaña— son algunos de los aspectos por definición de la dramaturgia norteña, también es destacada la preocupación que varios de sus oficiantes muestran por estudiar y difundir las figuras y los hechos sobresalientes de su entorno (Mijares Los héroes 2004 19).

No cabe la menor duda de que, al hablar de teatro del norte, nos referimos a una una extensa geografía colindante con la extensa frontera con Estados Unidos, pero ello pasa a un segundo plano en esta dramaturgia, pues lo principal es el ser fronterizo que, como lo expresa el chihuahuense Manuel Talavera en su reflexión sobre la geografía del Norte, en particular sobre las ciudades fronterizas, a partir de una referencia de García Canclini, sobre *Culturas híbridas* de 1990.

> Néstor García Canclini dice que Tijuana es, junto a Nueva York, uno de los laboratorios de la posmodernidad. Es una ciudad donde el inglés y el español coexisten de manera 'natural', las familias fragmentadas de ambos lados de la frontera se encuentran en *picnics*, se vive en lo intermedio y se decide adoptar todas las identidades disponibles; es una ciudad de productos híbridos, a los que "los artistas de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural" (Talavera 2004 22).

Sin embargo, el laboratorio cultural de la posmodernidad, que debía desembocar en la interculturalidad bajo la presión del *American way of life* y la globalización, ha obligado a los creadores a plantear su propia concepción de la cultura nacional fronteriza, en un movimiento de resistencia, mediante el hibridismo, ante el embate de ese otro sistema de vida.

> La resistencia se volvió tolerancia. Ese mundo de llanuras áridas y prolongadas sequías, esa tierra erosionada por los soles ardientes del verano y los helados vientos del invierno, que tiene montañas, barrancas y valles, bosques y desierto, ríos y presas, indios, mestizos, mormones y menonitas; pumas, coyotes, víboras de cascabel y coralillos, lagartijas, águilas, cimarrones y venados; donde las minas murieron y los pueblos pequeños agonizan y crecen maquilas 'golondrinas' y los grandes supermercados con letras en inglés… ese mundo se volvió fecundo (22).

Por tal motivo, la noción de frontera resulta existencialmente mucho más amplia a lo estrictamente geográfico, ligada estrechamente a la lucha por la afirmación de una identidad propia.

> Establecer una frontera que distinga los procesos artísticos e intelectuales de los procesos de modernización, es tarea difícil; ambos fenómenos se vuelven complejos en sus relaciones porque participan de la dinámica de la cultura actual que tiende a ser incluyente de todo tipo de manifestaciones. De este modo, parece inaplicable cualquier concepto de frontera ya que resulta escurridizo. Estamos en una zona fronteriza donde se transgreden las fronteras culturales y nos damos cuenta de que la frontera no es una simple línea divisoria. No es una raya donde se dividen los pueblos sino donde se encuentran. Igual que los encuentros que podemos tener con tarahumaras, mayos, guarojios, pimas, tepehuanes, mormones o menonitas.
> Dichos 'encuentros' están presentes en muchísimas piezas de diversos dramaturgos de esta extensa región, que pasan a un segundo plano cuando los no identificados con la cultura norteña generalizan desde una perspectiva etnocéntrica y satanizante, que ignora la cotidianidad de esta región [...] De nuestra frontera el mundo conoce un rostro doloroso: ilegales asesinados por rancheros texanos, indocumentados muertos por insolación en el desierto de Arizona, mojados que se ahogaron en el río Bravo, los crímenes y ultrajes de mujeres en Ciudad Juárez, ejecutados por cuentas con el narco, contrabando, tranza, mordidas... La gente cuenta de la vida nocturna de Ciudad Juárez, de Reynosa o de Tijuana, con sus bares y burros disfrazados de cebras, pero poco sabemos de los centros culturales, de sus artistas, de sus intelectuales, de sus escritores [...] solo registra actos censurables y delictivos e ignora la cotidianidad de esta región, el trabajo y las aspiraciones de sus habitantes; al igual que sus propias expresiones culturales (22).

Ejemplo de ello son los constructos culturales y estéticos, como los de esta dramaturgia, la música —en particular Nortec—, la danza, la narrativa, la plástica, que se han reconocido internacionalmente por su originalidad distintiva.

Esa realidad hiriente y perturbadora le ha proporcionado al ser norteño y a sus creadores un perfil y carácter propios. Les ha dotado, además, de un amplio *corpus* temático; ya que estos referentes, de objeto, se convirtieron

en sujeto de la acción dramática. Talavera mismo lo certifica, al reflexionar sobre esos referentes presentes en su práctica dramatúrgica:

> Me abrieron los ojos y me hicieron ver que la materia prima estaba ahí, al alcance de mi mano, en mi propio entorno. Las canciones y las andanzas de los abuelos, los cuentos de las abuelas, las anécdotas familiares… el ambiente mismo, ¿dónde podría encontrar mejores temas? […] Somos un grupo de teatristas que empezamos a andar nuestro camino sin conocernos, y cuando nos encontramos, descubrimos que teníamos muchas cosas en común; al identificarnos con el desierto y las fronteras móviles, coincidimos en nuestros mecanismos de fabulación (22-23).

Si bien estos asuntos y referentes culturales siguen vigentes y son constantes en la producción de los dramaturgos pioneros, podemos considerar esta permanencia temática como una expresión cultural e ideológica desde la aparición de las primeras obras, como forma de resistencia, hará un poco más de tres décadas. Resistencia que está presente por igual en los dramaturgos de nuevo cuño; como lo manifiesta la bajacaliforniana Elba Cortez[6], nacida en Mexicali, al hablar, en "Transculturación e híbridos" del *dossier* mencionado, sobre la dramaturgia del norte, como una expresión de transculturación e hibridación, al identificar una forma de ser y una cultura particular, arraigada en lo más entrañable de lo nacional, como constructo sociocultural. Aunque esta visión de lo nacional sea producto de la simbolización mítica de los habitantes tijuanenses.

> Para los que nacimos en el norte del país, la frontera, más que una puerta, es una ventana donde asomamos asombrados ante el contrastante panorama: con solo cruzar la línea, los baches de nuestras calles se convierten en serpenteantes *freeways*, que se anudan sobre nuestras cabezas, y el paisaje polvoriento se transforma en verdes prados matizados de flores. Es hipnótico, resulta imposible de no mirar, sobre todo cuando, al voltear a nuestro país, la vista se nos pierde ante un horizonte de saguaros; los exóticos frutos mexicanos, las ricas tradiciones de nuestros antepasados, el verdor y la exuberancia de nuestras tierras nos

[6] Parte de su producción dramática está dirigida al publico infantil. "La tierra Mía", una de sus primeras obras, recupera algunas de las historias, mitos y leyendas de las culturas indígenas de Baja California.

> parecen un espejismo bajo este sol de más de cuarenta grados a la sombra. Fuera del Norte, para nosotros todo es el Sur, el Centro no existe, aunque nos consta que está ahí porque lo sufrimos en sus implacables 'ismos' (Cortez 2004 24).

Ismos como el racismo, que, según Cortez, no impide el morir en el intento de alcanzar el sueño americano.

> a pesar de pegar nuestra nariz como un niño ante el cristal de una pastelería, sabemos que no todo es dulzura; día con día vemos que traspasar esa frontera se corona para muchos con la muerte; que, cruzando ese umbral, nuestro color de piel sí importa; que el ser mexicano se vuelve sinónimo de servidumbre, de persona de segunda mano (24).

Todo lo anterior trasciende al *locus*, ante la resistencia del *logos*, al devenir del *antrophos* de la frontera en individuos de segunda categoría, frente al otro, oriundo del país más poderoso del mundo; ante la terrible realidad de encontrarse en desventaja ante este. Certidumbre constante y de todos los días; sobre todo al pasar 'al otro lado' de la frontera, y aún sin cruzarla.

> Sí, vivimos en el norte y además escribimos teatro, la frontera resulta un material del que no podemos sustraernos, nos salta a la cara; baila seductoramente ante nuestros ojos desnudando sus encantos; nos hechiza con sus historias mientras espera un descuido para clavarnos sus afilados dientes (24).

Frontera norte que no puede eludirse como línea divisoria siempre presente, a la que paradójicamente se le resiste culturalmente, oponiendo un nacionalismo mítico a ultranza; al que no pueden renunciar, a pesar de todo y contra todo, en una lucha cultural de resistencia. En especial contra la propia noción de país, de nación, de patria.

> Primero la frontera es algo más que indocumentados, es una mezcla de costumbres, de idiomas, de las nuevas drogas sintéticas, las ejecuciones diarias y los narco corridos, de la paradisíaca cantina de los gringos adolescentes y las mujeres asesinadas de Juárez, conviviendo con un bravo movimiento artístico en el sitio de las oportunidades, dentro de nuestro precario sistema laboral mexicano; son las ciudades de las mujeres

> empleadas en la maquila que sostienen sus hogares con jornadas agotadoras; el lugar que empezó a marcar 'el cambio' dentro de la política nacional. Esta también es la frontera; la de todos los días, de la que nos alimentamos los dramaturgos del norte (24).

Como podemos ver, no podía faltar el lado trágico, oscuro, de esta resistencia: la resistencia a sobrevivir a la miseria, a no morir en el intento, ya que la 'política del cambio', iniciada en el 2000, no solo ha sido incapaz de erradicar, sino al contrario, ha agudizado la situación económica y social a lo largo de lo que va de este siglo XXI; catapultando hacia la frontera norte a la población nacional, ya no solo de origen campesino, sino también población urbana y de graduados académicamente.

Características del teatro de resistencia como constructo sociocultural

Fundamental del teatro del norte es su representación simbólica, proveniente de la vitalidad de la región, de su historia viva; determinada por el vigor físico que le trasmite la energía de una naturaleza que ha obligado al norteño a aliarse con ella, volviéndola productiva, tal como lo registra la historia nacional desde el siglo XVI.

Si bien temáticamente no es el principal de la dramaturgia del norte, la presencia de los migrantes fue, y sigue siendo, trascendental en la construcción de la identidad fronteriza. El surgimiento y desarrollo, en la segunda mitad del siglo XX, de ciudades y poblados en las entidades federativas fronterizas, transformó los espacios de esa naturaleza transmutada, y los siguió transformando en las dos décadas finiseculares, mediante la fatiga de sus pobladores, por lo que, ante el devenir de una historia, fijada-establecida-canonizada, nos encontramos con una energía vivificante, indudablemente proporcionada por la luz —desierto/sol—, convirtiendo en ciudades medias un gran número que no se consideraban como tales, en particular, varias de las capitales de los estados fronterizos, que han sido reforzadas por las nuevas corrientes migratorias hacia la región, mediante la fatiga de los nacionales desplazados.

De allí que lo telúrico y la cotidianidad productiva se impongan, siempre a la sombra de los feminicidios, los secuestros, el narcotráfico, los sicarios, el ajusticiamiento de miembros de carteles rivales y de protectores oficiales, los asesinatos de jueces y periodistas, y demás acontecimientos criminales, supuestamente propios de la frontera norte, cuando los acontecimientos de entidades del sur, Guerrero y Michoacán, por ejemplo, en las

dos primeras décadas del siglo XXI, dicen lo contrario, al ser producto de un endeble sistema jurídico viciado al impartir justicia: la dramaturgia, denominada narcodrama, del morelense Alejandro Román, es prueba de ello.

Mecanismos de fabulación dramática

Constantes de este constructo sociocultural denominado dramaturgia del norte o fronteriza, en el que coinciden ciertos mecanismos de fabulación:

1. La geografía dividida por el Río Bravo y por la línea divisoria con Estados Unidos, y la presencia de su naturaleza: el desierto, la sierra, el valle.
2. La frontera / *Border*: la tierra prometida, la panacea a la miseria agrícola o urbana de nuestro país; junto a la invasión, la colonización, la migración en la actualidad.
3. Dos culturas, dos sistemas de vida integrados: el nacional y 'el otro lado', que constituyen un tercero —emparedado—, el complejo constructo sociocultural fronterizo, el de la realidad local del norte y el de la frontera.
4. La lejanía del centro de la república como ventaja y, como desventaja, el centralismo-hegemónico cultural.
5. La reelaboración de la religión popular —de acuerdo a Bonfil Batalla (1987)—.
6. La mistificación y la simulación de la historia —según Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (1981)—, frente a la mitologización de los héroes y caudillos regionales y populares, junto con la creación y el surgimiento de nuevos mitos fronterizos.
7. La presencia de la cultura regional patrimonial.

Tal estado de cosas ha llevado a una lucha de resistencia cotidiana ante los 'reales' de la nación vecina, y ante el resto del propio país; en una doble acción de ciertos ideales de ocio, de vida privada, de individualismo anárquico, de comportamientos consumistas de la clase media, y las uniformidades flagrantes de los modelos estadounidenses que han venido a formar parte de la globalización promovida por el neoliberalismo, adoptado por nuestro país durante el período presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988), fortalecida y agravada por el foxismo (2000-2006), y cuyos resultados siguen siendo el éxodo de connacionales, tanto de la zonas rurales como urbanas, para sufrir la represión civil y gubernamental del vecino país del norte.

La resistencia ante la narrativa global, la denominada interculturalidad, que se patentiza para poder seguir conservando la propia identidad: una tercera identidad; mediante la aceptación de una relación natural en el contexto de frontera.

No cabe la menor duda de que la frontera norte y sus habitantes han construido una identidad propia desarrollada en su resistencia, como resultado de una relación natural con su contexto geográfico, del cual no ha sido posible abstraerse. Al mismo tiempo que en su relación con el resto del país, con las diversas regiones de donde proceden los migrantes con la carga de su imaginario patrimonial, que evidentemente ha venido a enriquecer al fronterizo (Valenzuela 1992).

De manera que, en la extensión de este confín, estas relaciones han sido fundamentales para la manifestación de una cultura de resistencia, a través de una simbolización consolidada y estimulada espacio temporalmente y puesta de manifiesto a través del Teatro de Frontera, que ha trascendido esa extensión geográfica.

José Vasconcelos ya se había referido, en los años veinte, a la frontera norte: "donde comienza la cultura de la carne asada, comienza la barbarie". Barbarie, como signo distintivo del ser norteño; barbarie, con relación a los pobladores y creadores locales; en contraposición a los comportamientos de la *Intelligentzia,* de los habitantes del centro del país —Ciudad de México—, quienes creen estar en posesión de la verdad como abstracción no utilitaria. Por tanto, la reivindicación regional ha traído consigo una lucha de resistencia cultural activa, vital, telúrica, como forma de identidad. Una identidad diversa y compleja: lingüística, pluriétnica, pluricultural, plurisocial, que transforma al migrante y a su vez ha permitido la constitución de una memoria común, proyectada más allá de la penetración de los *fast-foods* estadounidenses, y de los *mexican curious* y los bares en la calle Revolución de Tijuana, o en Ciudad Juárez —hoy en decadencia y casi total abandono, a causa de los sucesos violentos en las últimas décadas—.

Un fenómeno que quedó plenamente al descubierto al establecerse abiertamente la política económica neoliberal mencionada, junto al proceso de la globalización, fue el poscolonialismo, al que algunos identifican como interculturalidad. La proximidad de México con los vecinos del norte, hizo más patente tal situación. Si bien las maquiladoras de las transnacionales fueron, en el último cuarto del siglo XX, el detonante económico de la región, con el consiguiente asentamiento de la migración —no hay que olvidar que nuestro país sigue siendo dominantemente agrícola-campesino,

no obstante el deterioro, casi ruina, del campo nacional; razón por la cual nos encontramos con un proceso migratorio que se va agudizando día con día—, hoy, al igual que los modelos de vida estadounidenses se han impuesto entre las clases medias y la burguesía de las zonas urbanas nacionales, el desarrollo tecnológico e industrial ha propiciado el surgimiento de una población local de técnicos jóvenes, gracias a su formación académico-tecnológica, contando a su favor el bilingüismo, particularmente en algunas ciudades fronterizas, en donde ha sido más notoria dicha transformación.

Tal intensificación de la inmigración ha provocado una reacción contraria, que se ha venido agudizando, dando paso a reacciones xenofóbicas extremas por parte de los estadounidenses: aprobación de leyes en contra de los ilegales, y, a raíz de la histeria colectiva provocada por las medidas tomadas contra el 'terrorismo internacional', se consideró criminal la presencia de los migrantes, legales o ilegales, de origen hispano, y se implementó su persecución, hasta llegar a los movimientos armados de los *minutmen*, en Arizona, Texas y California; situación agudizada durante la presidencia de Donald Trump, llamando criminales a los migrantes mexicanos y poniendo en práctica su magno proyecto de levantar un muro a lo largo de la frontera con nuestro país.

Lo que ha despertado mayor temor entre algunos grupos sociales, en especial de investigadores y teóricos conservadores estadounidenses, es que 'los latinos' lleguen un día a dominar el territorio norteamericano, al sobrepasar el número de la población SWAP. De allí la paradoja, al hacerse presente tanto la cultura evidente como la no evidente, de los grupos raciales que han inmigrado y se han establecido en ese país. Las ventas al menudeo de los supermercados, surtidos con productos mexicanos que consumen estos 'nuevos habitantes' estadounidenses; los cambios en los menús de los restaurantes; las expresiones musicales que han abierto nuevos nichos en la industria del disco; el florecimiento de la radio y la televisión en español, y, sobre todo, la penetración de expresiones culturales, como la celebración de 'quince años' de las jovencitas, que, de forma silente, sorda, imperceptiblemente, van penetrando la cultura dominante anglosajona del espectáculo. Todo ello producto de la resistencia antropológica de nuestros migrantes —sobre todo en los ideales estéticos de belleza: *Real Women have curves*—, que han ido permeando más y más la cultura dominante anglosajona.

Es por ello que podemos hablar de un doble fenómeno poscolonialista, como manifestación de la 'resistencia' de la cultura del inmigrante, que se 'resiste' a ser engullida por la dominante, en el propio territorio de esta.

Modelización del teatro del norte y fronterizo como resistencia

Nuevos personajes, asuntos, situaciones, cuestionamientos, nuevas generaciones se han hecho presentes y han encontrado muy pronto su lugar en la dramaturgia y en la representación del teatro del norte y fronterizo.

El teatro de resistencia, el teatro de trontera, no solo se particulariza temáticamente, sino también muestra su originalidad al ir más allá del costumbrismo y/o del realismo. El complejo entorno fronterizo se presenta, no solo desde diversas perspectivas, sino también a través de múltiples modelos de fabulación. Fabulación efectuada por medio de variados recursos estilísticos: intertextualidad, discontinuidad, collage, personajes múltiples, palimpsesto, fragmentariedad e hipertexto; entre otros. Recursos dramatúrgicos ajenos tanto al modelo aristotélico como a las características de la estética posmoderna, a los que Enrique Mijares prefiere asociar al realismo virtual (1999) al concepto de hipertexto (2010) y confiarlos a su destinatario legítimo: el espectador (2015).

El riquísimo material temático del entorno fronterizo sirve para crear las piezas de este teatro de resistencia, tal como lo expresan algunos de sus dramaturgos.

> las distintas caras de la frontera se asoman como protagonistas; textos al límite, empeñados en hacer brotar desde el desierto un teatro vital, alejado cada vez más del costumbrismo, en la búsqueda de nuevos lenguajes y estructuras; una dramaturgia comprometida con su entorno, fiel espejo purificador de esta tan satanizada y entrañable tierra donde nos tocó vivir (Cortez 2004 24).

Los referentes de la cultura patrimonial, de la cultura evidente y no evidente regional, se ponen de manifiesto a través del habla de los personajes, en un amplio registro de discursos socioculturales, de sentencias y proverbios, de consejas y mitos tradicionales, en un relato pleno de lirismo, como en la dramaturgia épico-romántica del sinaloense Óscar Liera. Eso es precisamente lo que ha permitido a los dramaturgos del norte, escaparse —en la mayoría de los casos— de la descripción pedestre de lo estrictamente cotidiano y del colorido del costumbrismo. La necesidad de brindar una visión mucho más individual, compleja e introspectiva del ente fronterizo, obliga a sus dramaturgos a divorciarse espontáneamente del modelo aristotélico y a adoptar una postura de resistencia ante la globalización y el poscolonialismo, implícitos en la interculturalidad avasallante del vecino del norte.

A este complejo entorno responden los creadores dramáticos, con expresiones modélicas estrechamente ligadas a su modo de ser, mas no a una intencionalidad formal propiamente dicha.

> en los mecanismos de fabulación predomina un proceso de identificación con los problemas del entorno, que no se puede confundir con regionalismo, sino que es más bien, una visión particular del mundo a partir de la mirada local como parte de la diversidad global [...] la renovación temática concebida como actualización de viejos temas, mitología antigua y los nuevos mitos. [...] son las bases del realismo virtual, como lo llama Enrique Mijares, mismas que han contribuido a fabricar un metalenguaje que comprende o trata de comprender al cinematográfico, al televisivo, al de las computadoras y los juegos de Nintendo, etc. Creo también que en este desierto geográfico hay una selva intercultural donde se nutre el ser fronterizo de la literatura dramática del norte de México (Talavera 2004 23).

Hablar de teatro de frontera lleva implícita la referencia a una escritura dramática que transgrede el concepto de teatro costumbrista o drama de costumbres; transgrede incluso estilísticamente al realismo, porque de ninguna manera teatro del norte o teatro fronterizo son sinónimos de teatro vernáculo. Ejemplo de ello es el hecho de que hasta el patrón coloquial con el que se tipificaba en los años cincuenta-sesenta, al 'regiomontano' —sinónimo de avaro por focalizársele en Monterrey—, independientemente de otros rasgos asociados a los habitantes de esa región, como la franqueza y confianza en sus relaciones sociales e interpersonales, mismas que se han venido diluyendo en la percepción nacional, ante la división en prototipos, arquetipos y tipificaciones entre ricos y pobres, propios del modelo dramatúrgico costumbrista o de costumbres, al que siguen recurriendo ciertos cultivadores del teatro comercial y al que son afectos los espectadores de la clase dominante.

Es interesante señalar que a la mayoría de los dramaturgos de Nuevo León no le interesa en particular la temática del norte o el constructo fronterizo. La razón de ello la encontramos en el peculiar desarrollo industrial de su capital, Monterrey, con un estatus económico superior al de otras ciudades, de manera que es amplia la gama de manifestaciones dramatúrgico escénicas que conviven en sus teatros, donde pueden presenciar desde dramas posmodernos hasta comedias costumbrista 'norteñas', junto a costosas

producciones de comedias musicales estadounidenses o provenientes del *West End* londinense.

Reflexiones provisionales

Si bien es cierto que, en una primera instancia, todo lo anteriormente consignado respecto a la dramaturgia y escenificación del norte o fronteriza, no trajo consigo una forma de escribir distinta a la de la capital del país, sí puede hablarse de asuntos del todo específicos a la representación de conductas y hábitos particulares, de formas de ser específicas, de formas sociales de comportamiento, de registros del habla, de problemas ontológicos, presentes en las realidades locales regionales.

Esta particular dramaturgia ha respondido a los imperativos del momento, en su propia realidad y entorno social, que le proveen sus diversas formas de expresión. De allí que nos encontremos con un teatro telúrico, visceral, realizado por dramaturgos, directores, actores, grupos estudiantiles, talleres, que, para lograr sus propósitos, se las han ingeniado para encontrar formas de producción adecuadas y, como ya lo señalamos, para metaforizar líricamente esa realidad, permitiendo, además, el surgimiento de un imaginario y un cotidiano colectivo particulares, con sus propios héroes y referentes históricos, para romper gradualmente con las estructuras y los modelos genéricos y estilísticos establecidos, y formar nuevos públicos locales, antes inexistentes, a través de una práctica escénica dirigida a los diversos sectores de su población.

Cierto que no siempre podemos remitirnos a expresiones dramatúrgicas temáticamente puras, puesto que la vida diaria está poblada de múltiples relaciones, al igual que los conflictos planteados no siempre son unívocos, de allí que necesariamente tenemos que referirnos a la gradual configuración de este movimiento, denominado dramaturgia y escenificación del norte o fronteriza, en relación a los antecedentes y peculiaridades que han contribuido a su configuración y consolidación.

ANTECEDENTES DEL TEATRO DEL NORTE: CRONOLOGÍA

Primera Muestra regional de Teatro del Noroeste 1984[7]

Con Rafael Solana y Antonio Magaña Esquivel a cargo, se creó, en 1954, el Departamento de Teatro Foráneo del INBA. Una de sus primeras actividades, ese mismo año, fue la celebración del Primer Concurso Nacional de Teatro. Para la realización del Segundo Concurso Nacional, el país ya se ha divido en diez zonas geográficas, de ellas, la del Noroeste con sede en Culiacán, comprende, además de Sinaloa, a Sonora y las dos Baja Californias.

Tres décadas después, en 1984, el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS), retoma dicha división al organizar la Primera Muestra Regional de Teatro del Noroeste, y la mantiene hasta la desaparición definitiva de dichas muestras, en 1996. Para articular la cultura escénica en la región, se crea entonces un Corredor Cultural que en la primera programación incluye a Chihuahua, y luego a Nayarit. La temprana escisión de Baja California Sur y Chihuahua, y la posterior, a principio de los 90, de Nayarit, son el resultado de una serie de factores adversos: las distancias, el casi nulo apoyo de las dependencias de cultura, la falta de instituciones de enseñanza teatral, el carácter amateur de los grupos, la incapacidad para promover sus actividades y la deficiencia en la formación de públicos.

Al alcanzar su mayor efervescencia en el segundo lustro de los 80, la Muestra Regional del Noroeste resulta crucial para la actividad teatral de los 90 en dicha zona. Un apretado recuento de los participantes en las diversas muestras celebradas, muestra la presencia de creadores e intérpretes que gradualmente consolidan su creatividad escénica.

Baja California

En Tijuana, el grupo Desarraigados, de Enrique Nolasco y el de la ANDA; más la actividad desarrollada por Jorge Fernández y José López Arellano,

[7] Artículo publicado, con el título Zona teatral del noroeste, por el Centro Cultural Tijuana, en la *Revista Espacio Escénico*, CAEN, sin número ni fecha.

con formas de producción del teatro profesional o la estética callejera; el panfleto escénico de Fernando Rafael Barrón, y la fundación, en 1994, del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), en el Centro Cultural Tijuana.

En Tecate, el grupo de la Casa de la Cultura, dirigido por Benjamín Salazar.

En Mexicali, Mexicali a Secas, dirigido por Ángel Norzagaray.

Los talleres de teatro de la Universidad Autónoma de Baja California: en Tijuana, los dirigidos por Fernando López Mateos y por Ignacio Flores de la Lama; en Ensenada, el dirigido por Virginia Hernández y Fernando Rodríguez Rojero, quien también dirige la Compañía.

Particularidad de las escenificaciones de este lustro es la selección del repertorio, desde la adopción de la cartelera de la Ciudad de México (de la ANDA) o del grupo de Enrique Nolasco. Al lado de un incipiente repertorio local costumbrista: La línea pues'n ¡Viva México… pues'n!, nos encontramos con Tennessee Williams, con los escarceos posmodernos de Ignacio Flores de la Lama: "Volver a decir Star", de Edward Coward; y con la atención de los directores en la Nueva Dramaturgia nacional. A ello hay que agregar el incipiente interés por el teatro dirigido al público infantil, en las primeras escenificaciones de Ramón Tamayo, que se apartaron del modelo del teatro comercial, y en su tránsito de la pintura de caballete a su labor como escenógrafo, siguiendo los pasos del maestro titiritero Pedro Carrión, en Culiacán, Sinaloa.

Al auge contribuyó la presencia de magníficos actores: Irene de Martínez, Vicky Guevara, Cesar Domínguez, Edward Coward, el propio Jorge Fernández, sin olvidar al desfachatado Carlos Niebla, conocido a lo largo y ancho del país por su escenificación de "La mujer sola", de Dario Fo y Franca Rame; a quienes se agregan otros nombres, provenientes de los talleres de Teatro Universitario, de los egresados del CAEN y de los formados en el taller —Mexicali a Secas—, de la UABC, campus Mexicali.

Las actividades teatrales en Baja California dan un vuelco en la década siguiente, gracias al proceso de profesionalización iniciado por Mexicali a Secas, que cuenta con un promotor; a los Comodatos del IMSS; a las Convocatorias de las instituciones locales y a la creación del CAEN, que viene a cubrir las necesidades de una formación actoral academizada.

Si bien ya se cuenta con directores y actores de talento, la época de La línea pues'n, ¡Viva México… puesn!; incluso de Mexicali a secas, queda un poco atrás, cuando la aparición de un grupo considerable de creadores dramáticos —consecuencia de las muestras regionales de Teatro del Noroeste

impulsadas por Óscar Liera, y de haber sentado su residencia en Tijuana el dramaturgo jalisciense Hugo Salcedo—, impulsa el afianzamiento de la actividad teatral en la región.

El taller de Salcedo en Tijuana descubre una pléyade de dramaturgas, que se han consolidado gracias al ejercicio diario y a su participación en los talleres impartidos por otros dramaturgos. Las dramaturgas directoras Virginia Hernández, Bárbara Colio y Elba Cortez Villapudua, al lado de Agustín Meléndez Eyraud y de Ángel Norzagaray, en plenitud dramatúrgico escénica, encabezan la lista, de los noventa en adelante, en Baja California.

Sonora

Impulsado en los 80, por las Casas de la Cultura, los Institutos Tecnológicos y la Universidad de Sonora (UNISON), el panorama teatral sonorense distingue, por nombrar solo algunos, a los actores Jorge Velarde, Raúl Ortiz, Xicoténcatl Gutiérrez, Roberto Corella, Cesar Arturo Velásquez, Sonia León, Jesús Ochoa; y los dramaturgos Carlos Moncada, Óscar Monroy, Margarita Oropeza y, decano de ellos, Sergio Galindo.

En el transcurso de la siguiente década encontramos el surgimiento de una dramaturgia regional que deja de lado el drama y la comedia de costumbres, modelos de un teatro convencional que todavía creía que el diálogo, el discurso en sí mismo, era la premisa fundamental de la dramaturgia y de la escena, como creía, en cierta manera, la escritura inicial de Jorge Celaya, Luis Enrique García y la pretenciosamente erudita de Fortino Corral; a diferencia de Cutberto López y Roberto Corella, quienes descubren la fuente de su escritura en la cultura patrimonial regional, o de algunas obras sobre temas fronterizos de Jorge Celaya. De esa manera, el repertorio, impuesto alguna vez en el estado por el director jalisciense Rafael Sandoval, pasa a ser historia.

Con la creación de la Licenciatura en Arte en la UNISON, los talleres y la magnífica sala con la que cuenta la licenciatura en actuación, dirigida por el jalapeño Jorge Ortiz Rivera, más las actividades del Instituto de Cultura y las Casas de la Cultura, la profesionalización de la actividad teatral en Sonora cobra una nueva perspectiva, que puede conducir a la profesionalización. Ejemplo de ello es el fenómeno de los cafés *concert,* encabezado por Sergio Galindo, cuyo espectáculo "Huevos rancheros" lleva su éxito tanto a numerosos escenarios del país como a los de la UNAM; o la actividad teatral de La Cachimba, de Roberto Corella y Paquita Esquer; hechos que incluso permiten hablar de un teatro comercial en esta modalidad escénica.

Sinaloa

No cabe duda de que, a lo largo de los años ochenta, la actividad desplegada por Óscar Liera al frente del TATUAS, fundado en 1982, causa gran impacto no únicamente en su estado natal, sino en toda la región noroeste. Sus éxitos a lo largo de los 80, son innumerables, opacan los logros escénicos de los años cincuenta-sesenta, de sus coetáneos, incluyendo los grupos de DIFOCUR; su presencia en los escenarios nacionales e internacionales logra llamar la atención sobre el teatro del norte y fronterizo.

El talento de Liera como dramaturgo, su rigor y disciplina en el trabajo con los integrantes del taller, sobre el escenario o fuera de este, comenzaron de inmediato a rendir frutos. Su interés por un arte escénico y una dramaturgia regional en relación estrecha con el espectador local, es la mística dominante de su intensa labor creadora, no solo a través del TATUAS, sino proyectada por los Talleres Libres de la UAS, en las ciudades principales, en poblados y ejidos de todo el estado.

A su muerte, acaecida en enero de 1990, los herederos del TATUAS —principalmente Rodolfo Arriaga, Rosa María Peraza, Martha Salazar, Sergio López, Héctor Monge, Claudia Apodaca, Héctor García, Lázaro Fernando Rodríguez, Joaquín Leyva, y los escenógrafos Miguel Tamayo, Adrián Rivera y Ramón Tamayo— continúan su labor, siguiendo las enseñanzas de su dramaturgo, director y maestro. Al núcleo inicial de actores se van incorporando nuevos integrantes, que en la actualidad constituyen la mayoría del taller. Las labores de dirección son asumidas por Rodolfo Arriaga, Lázaro Fernando Rodríguez, Joaquín Leyva, además de la colaboración esporádica —iniciada por Soledad Ruiz con la puesta en escena de "Las fábulas perversas" de Óscar Liera— de varios directores nacionales, quienes han desarrollado proyectos específicos.

Ante la falta de su dramaturgo y director de cabecera, el TATUAS experimenta, en los 90, varios cambios en su repertorio, en su forma de producción y en la profesionalización de sus actividades; participando en el Proyecto Nacional de Teatro Escolar y en el Comodato del teatro local del IMSS.

Quienes se escinden del TAUAS, Alberto Solián y Arturo Díaz de Sandy, conforman grupos alternativos, el primero de ellos funda Los sin espacio, con el patrocinio de la UAS; sin embargo, ninguno de ellos ha logrado realizar un trabajo escénico que renueve las propuestas planteadas por Liera.

Similar panorama observamos en la dramaturgia sinaloense, tanto en la de sus contemporáneos: Cecilia Pablos de Canale, Ramón Mineaga y Elmer Mendoza; como en las nuevas dramaturgas locales: Carmina Narro y Dolo-

res Espinosa, quienes siguen las tendencias dominantes de la dramaturgia nacional o, en particular la primera, de la escritura de género, lejana a la tendencia regional. Es por ello que no se vislumbran, de la misma manera que ocurre en las otras entidades mencionadas —Baja California y Sonora— las perspectivas de renovación escénica y dramatúrgica en Sinaloa

Primer Concurso de Obras de Teatro de la Frontera Norte

En tanto la dramaturgia y la escenificación de la zona noroccidental mantienen la organicidad que les imprime la celebración de las Muestras Regionales del Noroeste y el ejemplo de Óscar Liera, la zona nororiental presenta un panorama desarticulado de esfuerzos dispersos en la geografía teatral de los cinco estados, considerados por la SEP la Región Noreste del país: Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas y Durango.

Esa dispersión se hace patente al observar los resultados del Primer concurso de obras de teatro de la frontera norte, convocado en 1985, por la Secretaría de Educación Pública, a través del Programa Cultural de las Fronteras, cuya divisa es: "Expresión cultural, revisión y análisis de la realidad de nuestras franjas fronterizas" y cuyos resultados son publicados en el volumen titulado *Tres de la frontera tres*. Los textos premiados en dicho certamen: "La frontera", de Francisco Ortega Rodríguez; "De acá de este lado", del regiomontano Guillermo Sergio Alanís Ocaña, y "Cupido hizo casa en Bravo", de la tamaulipeca Irma Guadalupe Olivares Ávila, dan testimonio de esta dispersión. En la cuarta de forros de dicha publicación podemos leer:

> El teatro es un lugar donde un actor recita un texto escrito, ilustrándolo con una serie de movimientos a fin de hacerlo inteligible. Así interpretado resulta un instrumento eficaz de la literatura dramática. Pero el teatro es mucho más que instrumento literario: debe ser también enfrentamiento con nuestras raíces y tradiciones, encuentro con nuestro tiempo. Es alentador que jóvenes literatos de la frontera tengan la inquietud de recrear la vida social de esa zona, a través de ese medio. Esto implica que se asume con plena conciencia una forma de ser propia, fronteriza.

Ya en la presentación se asienta: "El teatro es *ayer* y además *ahora*. Retratar el ahora, las nuevas realidades de los habitantes de la zona fronteriza norte de México, fue el objeto del Primer Concurso de Obras de Teatro de la Frontera Norte" (1986 9).

Hablar sobre lo local, sobre lo particular de la realidad circundante, fue una de las preocupaciones primordiales de Óscar Liera, que se convirtió en una obsesión, como lo recuerda Guillermo Sergio Alanís Ocaña (1953-1996):

> "De acá de este lado" le había gustado muchísimo, y me habló varias veces sobre ese regionalismo que está funcionando, que por ahí era, que había que encontrar el lenguaje nuestro, no solamente en cuestión de la palabra, sino del tratamiento que le diéramos nosotros a situaciones que debemos plantear, y ahí, en "De acá de este lado", hay algunas propuestas más o menos. La escribí hace diez años, entonces, para su momento, creo que había algunas novedades que se plantearon por ahí (Alanís en Partida 2002 74).

Cierto que, temáticamente, "De acá de este lado" corresponde a la dramaturgia del norte que particulariza a las tres obras finalistas: los temas, los personajes y el discurso; sin embargo, modélica y estilísticamente, las dos restantes, al no estar presente la identidad local, no difieren de los modelos de las comedias y dramas de costumbres, o costumbristas, de otras latitudes del país, según el canon dominante de la época.

La Colección Teatro de Frontera

De manera aislada y de forma natural, diversas manifestaciones teatrales estaban realizándose en la geografía norteña nacional desde, por lo menos un par de décadas atrás, es decir, de forma paralela a la celebración de las Muestras del Noroeste.

Dichas manifestaciones permanecían dispersas en la geografía noreste del país: Octavio Trías, por ejemplo, pide, en Ciudad Juárez, a sus dramaturgos y a sus actores que aborden la realidad de su entorno para hacer un teatro propio, con conciencia del contexto regional y los temas locales; Medardo Treviño escribe sus propios textos para montarlos con su grupo Tequio en Ciudad Victoria Tamaulipas; lo mismo hacen Gabriel Contreras en Monterrey, Manuel Talavera en la capital de Chihuahua, Adolfo Torres en Saltillo. Todos, autores y directores, mantienen un diálogo estrecho con sus comunidades y empiezan a ser conscientes de su condición de archipiélago a partir de la primera publicación, en 1996, de la Colección Teatro de Frontera, a cargo de Enrique Mijares, editada por Espacio Vacío-UJED.

Es significativo que entre los primeros números de Teatro de Frontera estén los dedicados a difundir la dramaturgia norteña de *Jesús González Dávila* (1996) y *Víctor Hugo Rascón Banda* (2004).

> González Dávila va hasta el borde mismo, toca el límite, se atreve, rebasa los linderos, se aventura, visita los extremos […] la suya es una obra de frontera, una obra que se columpia en los limites abismales del mundo conocido […] su dramaturgia ha de ser percibida de manera distinta, él apuesta a romper la estructura, va más allá de la última frontera conocida […] no reconoce más confines que la imaginación ilimitada del espectador […] "Las perlas de la virgen" marca el punto más logrado, más audaz, más innovador, el golpe maestro de su producción […] la trama ya no es espesa y compacta, sino amplia y abierta, una suerte de malla ciclónica que no solo no nos evita ver lo que está detrás, sino que lo contiene y retiene para facilitarnos observarlo mejor. (Mijares 1996 6-18).

La colección se inaugura con "Las perlas de la virgen", "Desventurados" y "Talón del Diablo", de González Dávila, y dedica el volumen doble 13/14 a compilar los trece textos de Rascón Banda "que conforman el entrañable bagaje norteño que ahora recoge con unción y en estricto orden de fecha de estreno, la serie Teatro de Frontera" (Mijares 2004 9), ello hace evidente la intensión del editor para fortalecer la presencia del teatro del norte en el mapa nacional, tomando como argumento principal, el hecho de que los dos autores, uno de origen y el otro con afinidad en el septentrión nacional, ambos radicados en la Ciudad de México, se refieran a su filiación fronteriza en sus textos dramáticos.

> Cada una [de las obras publicadas] compendia los encuadres, la perspicacia, la profundidad, el entusiasmo, la pasión, todas las características que constituyen la axiología de cada dramaturgo norteño y constituyen el sello único de su estilo personal […] una diversidad que se ve refrendada por la patria común de tema y geografía que las hermana y por el instinto renovador que comparten […] asumen por entero su vocación de analizar un pequeño trozo de realidad sometiéndolo a un proceso ficcional fragmentario y discontinuo, parecido a la teoría del caos donde el tiempo y el espacio juegan a los contrastes […] las estructuras son dictadas por la necesidad de experimentar con las probabilidades y la prospectiva mediante el feliz recurso de la simulación digital […] los

> protagonistas se multiplican o dividen [...] y las hipótesis son sometidas a diversos ensayos o pruebas que, lejos de cerrarse en una conclusión definitiva, dejan abierta la puerta a la atención y reelaboración del espectador. (Mijares 2003 23).

En efecto, cuatro de las cinco primeras puestas en escena profesionales[8] de Rascón Banda: "Los ilegales", "El machete", "El baile de los montañeses" y "Voces en el umbral", corresponden a textos de frontera escritos entre 1979 y 1984.

> Mirar el texto de "Los ilegales" en retrospectiva, me hace reflexionar acerca de la oportunidad con que Rascón Banda, desde su primera obra estrenada profesionalmente, se adhirió a la polifonía, la fragmentación y el hipertexto [...] elementos sustanciales del realismo virtual [...] y reconocer la influencia que por la temática, el clima y la geografía que aborda, tuvo [...] en el desarrollo de mi dramaturgia. (Mijares prólogo 2004 11).

Los restantes dramaturgos publicados en los números iniciales de Teatro de Frontera, entre ellos, *Manuel Talavera* (1999), de la capital de Chihuahua; *Edeberto Galindo* (2006) de Ciudad Juárez, y *Medardo Treviño* (2010) de Tamaulipas —quienes se mantienen en sus trincheras geográficas de nacimiento en el noreste de México, desarrollando su actividad de autores/directores desde un par o más de décadas atrás— comparten la colección con aquellos que, migrantes, se han instalado por elección, en Baja California —el extremo noroccidental del país—, y desde esa trinchera ejercen su oficio de hacedores de teatro: el jalisciense instalado en Tijuana: *Hugo Salcedo* (1999), la nayarita radicada en Ensenada: *Virginia Hernández* (2005), y el sinaloense residente en Mexicali: *Ángel Norzagaray* (2003).

Coloquios Frontera Norte/South Border

La realización —por iniciativa de la asociación Teatro del Norte presidida por Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo— de los Coloquios de Literatura Dra-

[8] La quinta es "Armas blancas", que originalmente consta de cuatro piezas breves: El abrecartas, La navaja, La daga y El machete. Julio Castillo solo dirige las tres primeras, en el sótano del teatro de Arquitectura-UNAM. En tanto, la restante, "El machete", es puesta en escena por Alfonso Rigel en el Foro de la Nueva Dramaturgia.

mática y Teatro Frontera Norte/South Border —el primero de los cuales se celebra en Tijuana 1999, bajo el auspicio de la Facultad de Humanidades-UABC—, tiene el propósito de establecer vínculos entre los dramaturgos norfronterizos —la mayoría de ellos inicialmente directores que no encuentran textos cuyo contenido coincida con la realidad de sus espectadores y por ello deciden escribir sus propias obras—, hacer que se conozcan, comparen intereses y temáticas, se den cuenta de que, cada uno a su manera e inaugurando sus personales estructuras y actividades escénicas, comparten la misma geografía fronteriza.

> al pasar por las distintas sedes (Monterrey, Ciudad Victoria, Saltillo, Chihuahua, además de Tijuana y Tepic), el Coloquio ha permitido ensanchar y profundizar el acercamiento al corpus y favorecer el intercambio de textos y opiniones de los diversos autores, muchos de los cuales ni siquiera se conocen entre sí y en ocasiones incluso ignoran la existencia y la actividad del otro, hasta conseguir que [...] se haya venido paulatinamente configurando un mapa de coincidencias temáticas que dan cohesión, pero no uniforman ni vuelven monolítico el fenómeno teatral norteño. (Mijares 2003 21).

El último de estos coloquios se lleva a cabo en Puebla, 2005, esta vez con la participación personal de Víctor Hugo Rascón Banda, circunstancia que ratifica lo anticipado por la Colección Teatro de Frontera, al reconocer el liderazgo norfronterizo de este dramaturgo chihuahuense en el movimiento teatral del norte.

> Desde varias regiones del país llegan al centro las noticias de un teatro diferente, para un público particular, con su propio acento, temas particulares, forma e identidad. [...] Hay compañías y dramaturgos que están haciendo un teatro nuevo, inusitado en la forma, pero nuevo también en el tratamiento de sus contenidos, con un singular acento en el lenguaje regional, que propone una forma propia de hacer la metáfora teatral de la realidad. Cada grupo, cada dramaturgo, cada director son particularmente distintos, como si pertenecieran a un país diferente. Cada región representa a los muchos Méxicos que integran la geografía del país. La identidad nacional se fortalece en el teatro regional y es en tierra adentro donde se construye ahora el teatro nacional. (Rascón 1999 27-28).

LA IDENTIDAD EN LA DRAMATURGIA FRONTERIZA[9]

El componente fundamental de la dramaturgia del norte y fronteriza —considerada inicialmente emergente, hoy exógena—, es, indudablemente, el de la conciencia de su identidad regional, presente tanto en la composición dramática como en la construcción de sus personajes, además de los asuntos tratados, que le han permitido una identidad propia, y la caracterización de originalidad, frente a la producción dramatúrgica del resto de México.

Hablar de identidad implica adentrarse en el proceder con el que un grupo social de determinada región o país, se pregunta y responde 'quiénes somos', en un plano real o imaginario, a partir de lo cual aparece de inmediato un adversativo 'quiénes no somos'. Asunto ideológico social, presente como cuestionamiento al portador de una cultura que lo determina como tal, frente al 'otro', del otro lado de la frontera; y al 'otro', del resto del país. Una identidad que es producto del cotidiano e imaginario social de la región norfronteriza de México, en la que ha jugado un papel muy importante su historia cultural y geográfica.

Esta realidad se encuentra presente en la gran mayoría de la producción dramática de los hacedores teatrales de esta región; particularidad que ha determinado la originalidad ideológico-social, al igual que la singularidad narrativa-textual, como productoras de sentido de la dramaturgia del norte y fronteriza, respecto a la dramaturgia hegemónica centralista; estableciendo con ello, un constructo dramatúrgico-escénico particular.

Asunto estrechamente ligado a lo que el dramaturgo, director y docente chihuahuense Manuel Talavera, plantea en su artículo "Geografía dramatúrgica del norte. El ser fronterizo" respecto a la cuestión de la identidad norteña y fronteriza: "nos damos cuenta de que la frontera no es una simple línea divisoria. No es una raya donde se dividen los pueblos sino donde se encuentran" (Talavera 2004 22).

[9] Ponencia presentada en el XXIII Congreso de la AMIT: "Condición, Contexto e Intersecciones", Celebrado en la UACJ, Ciudad Juárez, octubre, 2017.

La identidad es la preocupación constante en esta producción dramática, presentada desde diversos ángulos, si consideramos que el *ethos* es la forma común de vida o de comportamientos, que adopta un grupo de individuos que pertenecen a una misma sociedad, y que se manifiesta a través de costumbres y conductas, carácter, personalidad ética o conducta fija, que va tomando el hombre a lo largo de su existencia.

De allí que podamos considerar un *ethos* y un *pathos* particular (junto con el *logos*), que caracteriza al *antrhopos,* en donde el todo determina el comportamiento de las partes y que es producto de la realidad del ser norteño-fronterizo; en donde se pone de manifiesto su identidad —*identitas*— conjunto de rasgos característicos propios a un individuo o a una comunidad. Los rasgos que, en este caso, caracterizan al sujeto de esta sociedad, son determinados por el 'imaginario social', representaciones sociales encarnadas a través de la mentalidad, cosmovisión, conciencia colectiva o ideología; influencia de lo material sobre la vida social (Castoriadis 2007).

El *logos,* el lenguaje, se encuentra entre los factores más importantes que le dan sentido a esta dramaturgia, ya que se encuentra unido al inconsciente y al contexto presente del habitante de cada región del país y, a través de él, no solo se comunica con los otros, sino que pone de manifiesto su identidad, constituida socialmente.

Característica identitaria presente en la construcción de las piezas de la mayoría de los dramaturgos fronterizos, producto de un proceso que ha determinado la construcción de esa identidad a partir de un movimiento continuo y manifestada en ese constructo socio-dramatúrgico.

Piezas que exponen y ponen en evidencia, fenómenos sociales que van definiendo identidades fronterizas en las diversas entidades federativas de la frontera, a través de sus personajes, los asuntos presentados, las formas del habla —individual y social—, sus aspiraciones, y las formas de relacionarse familiar y socialmente. Todo ello puesto de manifiesto en escenas y situaciones que conforman un todo, una construcción simbólica como proceso ideológico y como documento socio histórico de esta identidad.

La preocupación central de dicha dramaturgia del norte o fronteriza es la de poner de manifiesto en sus constructos dramáticos, la cotidianidad y el diario acontecer de los diversos grupos que constituyen el entramado del corpus o panorama socio-cultural regional, con sus peculiaridades distintivas. Razón por la cual, su identidad individual no es omnímoda, sino polifónica; al igual que la narratividad dramatúrgica de sus hacedores o creadores.

De allí también la amplia perspectiva que ofrece el registro de la dramaturgia del norte y fronteriza, según lo han manifestado ellos mismos: "Hablamos de la tierra donde la patria comienza y donde termina la vida. [...] Hablamos de un río que divide y de un desierto que separa, pero también de un puente que une por el que fluyen de ida y de vuelta los legales y los ilegales (Rascón PasodeGato 2004 16).

A su vez, el dramaturgo, investigador y editor duranguense Enrique Mijares, en su artículo "Los héroes y la dramaturgia nacional", subraya algunas de las premisas fundamentales de la dramaturgia del norte y fronteriza: "la identidad, la memoria, las aspiraciones y las esperanzas de la comunidad en la que se vive y a la que se pretende servir a través del teatro" (Mijares Los héroes 2004 19).

Señas de identidad

Algunas señas de identidad cultural, costumbres y conductas, determinantes del carácter, personalidad y ética del habitante fronterizo, que podemos considerar como intrínsecas a la dramaturgia del norte o fronteriza:

La frontera

El *locus*: establecido geográficamente por la naturaleza o por barreras artificiales delimitantes de la identidad; determinante principal de la conformación frente al 'otro'; generador de la identidad híbrida por parte del migrante de paso o por el asentado en la frontera.

La cultura patrimonial y el imaginario regional, la geografía, la topografía, la flora y la fauna; determinantes del clima, en el que se distinguen particularmente dos estaciones: el verano y el invierno, que delimitan los usos y costumbres de sus vestimentas. Aspectos en los que los ciudadanos están unidos a la naturaleza, determinante de su cotidianidad y de su laboriosidad.

La hibridación del imaginario social fronterizo se encuentra constituida por el cotidiano e imaginario regional.

La estética

La estética de la dramaturgia fronteriza la constituyen las representaciones narrativo-simbólicas de las identidades fronterizas. No unívocas, debido al archipiélago social constitutivo. No microhistoria, sus unidades de sentido son complejas, capaces de encapsular diversas cosmovisiones e identidades. Relatos no aristotélicos, el fragmentarismo es la red conducente de esta dramaturgia.

La temática

En la que se encuentran presentes lo característico, inherente, intrínseco, privativo de cada discurso de la narrativa dramatúrgica del norte o fronteriza.

El cotidiano cultural

Algunos de los principios o características principales de la realidad socio-cultural, constitutivos de la construcción simbólica de la identidad y de la otredad dramatúrgica fronteriza, no tomados en consideración generalmente, son los siguientes:

Gastronomía y bebidas.

Su historia. Sus héroes. Sus mitos religiosos de viejo o nuevo cuño. Sus mitos urbanos locales contemporáneos. Los santos y santones protectores de los migrantes.

El hibridismo musical. El corrido como representación simbólica de identidad, la música norteña o de banda, la música regional nacional y la música popular urbana *vs* la música tex-mex y las melodías extranjeras emitidas por las radiodifusoras y redes sociales, sintonizadas por las clases medias y la burguesía locales.

No podemos dejar de mencionar la música surgida de la imagen del constructo del nacionalismo posrevolucionario del mexicano, discurso que, no podemos negarlo, se encuentra estrechamente relacionado con un nacionalismo en búsqueda del afianzamiento de la identidad nacional, frente al 'otro':

Yo soy mexicano, de acá de este lado.
De acá de este lado puro mexicano.
Por más que la gente me juzgue texano
yo le aseguro que soy mexicano.

Si bien en estas estrofas se hace evidente la territorialidad fronteriza, en otras se hace presente la identidad norteña:

Tengo orgullo de ser norteño
del mero San Luisito, ciudad de Monterrey…

De manera que ambas representaciones simbólicas vinieron a constituir una identidad propia frente al 'otro' del Norte y el 'otro del Sur de nuestro país.

Sus discursos, no solo señales de identidad, sino manifestaciones simbólicas de resistencia, van conformando una identidad híbrida a través de la mezcla de vocablos que dan paso a otros, conformando una identidad específica, en la que se hacen presentes referencias coloquiales, vulgarismos, palabras y giros parasitarios, como se refiere el autor de "El velorio de los mangos", al discurso de los 'pochos': "inglés, como si fuéramos mexicanos/gringos" (Norzagaray 2003 70).

La intertextualidad literaria, dramatúrgica, musical, por nombrar solo algunos referentes.

Temática híbrida, discurso de los migrantes, resultado del desarraigo nacional y de la búsqueda de identidad propia del ser en la frontera (existencial, no reconocida, al no tener identidad propia en este ámbito fronterizo).

Construcción dramática sin opción al desenlace, ni individual ni socialmente. Pues, como lo plantea Enrique Mijares, el constructo dramatúrgico contemporáneo se ha liberado del conflicto, para centrarse en el dilema.

Reflexiones provisionales

Estas vendrían a ser algunas señales de identidad del ser en la dramaturgia norteña-fronteriza; señales que la determinan y caracterizan como tal. Sin embargo, tenemos que tomar en consideración que la identidad es un concepto de carácter ontológico cultural, con amplias variedades y sentidos: nacional, étnica y racial, sexual, cultural, religiosa, ideológica; manifestadas a través de signos y comportamientos; incluso afinidades que pueden convertirse en estereotipos.

Cuestión que dramaturgos y narradores han determinado, no en una sola imagen de la región, sino en la polifonía temática, caracterológica e ideológica de su producción literaria, a través de la cual, con el paso del tiempo, como construcción imprescindible, se han ido conformando y fijando su identidad, su espiritualidad, sus caracteres, comportamientos, conflictos y sus espacios-escenarios.

En búsqueda de lo propio, de su pertenencia, lo universal de esta dramaturgia del norte-fronteriza, se encuentra en las entrañas de lo local, ya que los dramaturgos fronterizos, se encuentran atados a su espacio tiempo, al igual que los de paso, o los aquí arraigados, en tanto los expulsados del otro país, no olvidan su pertenencia.

En consecuencia, todos los rasgos señalados han determinado la modelización de la psicología social de la identidad del norte y fronteriza, como manifestación de la cohesión y sentido de pertenencia; independientemen-

te de sus condiciones económicas y sociales; o de una determinada comunidad político-estatal, manifestada a través de una informalidad en hábitos y comportamientos —un democratismo *sui géneris*—, contrastante con el de las relaciones sociales en el resto del país.

EL IMAGINARIO PATRIMONIAL EN LA DRAMATURGIA DEL NORTE[10]

La estética del desierto sobre el escenario

> La dramaturgia del Norte no es un movimiento estructurado y sistemático, tampoco el resultado de un decreto ni el reflejo de una voluntad omnímoda, sino que se ha venido conformando poco a poco, de manera fragmentaria y discontinua, como un fenómeno cultural generado por necesidades locales diversas que han sido atendidas de diferentes maneras a iniciativa de los propios hacedores comarcanos. (Mijares 2003 7).

Al discurso dramático fronterizo, como referente espectacular del fenómeno cultural que señala el investigador Mijares en la presentación a su antología *Dramaturgia del Norte*, le es inherente uno de los conceptos determinantes de la puesta en escena, el de 'estética del desierto' (Partida 2004 30), acuñado —a partir del espectáculo "Mexicali a secas" (1988) que le diera nombre a su grupo— por Ángel Norzagaray, director del Taller de Teatro de la UABC-Mexicali, quien, a lo largo de su carrera, ha mostrado ampliamente su significado.

El concepto estética del desierto consolida la corriente dramatúrgica y escénica del norte o fronteriza, como peculiaridad privativa de una espectacularidad específica, determinada por la actoralidad y las formas de escenificación y de producción, y que, aplicado incluso a textos dramáticos no relacionados con la realidad norfronteriza del país, a través de una lectura conducente a propuestas escénicas, estos adquieren un matiz particular que

---

[10] Dos versiones previas del texto se publicaron, con el título "La cultura regional: detonador de la dramaturgia del norte", en *Latin American Theatre Review*, 36/2, Spring 2003: 73-93. Kansa USA, y en *Telondefondo*, revista.

no escapa a la expresión de una cultura patrimonial no evidente, determinada por la región noroeste y noreste del país, manifestación social del cotidiano de dicha geografía nacional y una más de las construcciones identitarias del teatro mexicano.

Se trata de una estética ligada estrechamente a la escritura dramática y la espectacularidad observadas en las conclusiones de las mesas de análisis, efectuadas durante la Primera Muestra de Teatro Regional del Noroeste (Culiacán 1984), presente tanto en el teatro de los estados limítrofes con la frontera sur estadunidense: Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, así como en la dramaturgia y la teatralidad de Sinaloa y Durango; entidades federativas, todas ellas, con similitudes regionales, no obstante su diversidad, al compartir referentes culturales y ciertas particularidades sociohistóricas que las distinguen de otras zonas del país.

Si bien es indudable que tales conceptos no fueron concebidos del todo en esa Muestra, sí se definió entonces una expresión escénica y dramatúrgica específica del norte o fronteriza, como una manifestación escénico dramatúrgica peculiar, al concientizar sobre sus peculiaridades y su voluntad de resistencia ante dos corrientes o presencias socioculturales: la de la línea limítrofe con el norte, y la realidad nacional en esa franja geográfica, generando una tercera cultura híbrida: la fronteriza, que le permite encontrar su propia fortaleza y especificidad estético cultural, valorar su propia identidad frente a los discursos dramatúrgico escénicos del centro del país y transformar su historia, realidad y ambiente regional en sujeto o referente de acción dramática.

Particularidad distintiva y generadora de esa denominación, la dramaturgia del norte o fronteriza toma conciencia de su teatralidad al descubrir sus raíces en la cultura patrimonial regional y, de manera natural, es el detonante inmediato de su auge, al responder a las expectativas de sus propios públicos, por medio de un discurso teatral, que les hablara de lo inherente a ellos y, por tanto, conocido, cercano, experimentado y presente en su vida cotidiana.

A ello contribuyó, sin duda alguna, la práctica dramatúrgica de Óscar Liera (1946-1990), al asumir la cultura patrimonial regional sinaloense como sujeto de acción dramática en varias de sus piezas, a partir de la escritura y escenificación de "El jinete de la divina providencia", "El oro de la Revolución mexicana" (1984), "Camino rojo a Sabaiba" (1988) y "Los caminos solos" (1989); obras épico románticas donde se ponen de manifiesto,

a través de la historia regional sinaloense recuperada, el ámbito cotidiano y el imaginario local.[11]

Si bien podemos hablar de la existencia de una dramaturgia del norte antes de la dramaturgia de Liera, su práctica teatral, al centrar el interés de los hacedores de teatro locales en lo específico de su ámbito regional, tiene una repercusión particular, sirve de derrotero a la siguiente generación de dramaturgos y propicia que los ya formados reconsideren la importancia de su cultura patrimonial y regional en la proyección de su cotidianidad. De allí que consideremos la obra y la práctica escénica de este creador como el detonante, el coadyuvante, el catalizador de los anhelos de una expresión propia, propiciadora de la definición de una escritura dramática y una producción escénica, virtualizadas en la estética del desierto.

Lo anterior no quiere decir que, además de la dramaturgia del norte o fronteriza que analizamos, esta región no contase con una dramaturgia en la que, por lo específico de los temas tratados en sus dramas de costumbres y sus comedias costumbristas, no cupiera la menor duda sobre su origen geográfico propio, aunque particularizado por la presencia aristotélica usigliana y, sobre todo, la estética de Emilio Carballido, de un relato dramático en el que predomina la anécdota o se hace presente la adopción de los modelos dramatúrgicos hegemónicos, provenientes no solo de la capital del país sino de otras latitudes. Modelos dominantes que, por otra parte, aún siguen presentes, debido a lo específico de los asuntos tratados en las comedias y dramas de costumbres, y costumbristas, por mencionar los modelos más recurrentes; particularizados por el entorno social.

La cotidianidad, las relaciones sociales, económicas y políticas propias de la región, el problema de los ilegales, el narcotráfico, la presencia de la cultura extranjera o campesina y rural proveniente de otras entidades de la república, los mitos y caudillos de la región, el imaginario urbano local, los hechos y personajes históricos, y la expresión de conflictos existenciales en todas sus posibles manifestaciones dramatúrgicas conocidas, interpretadas modélicamente de manera peculiar, han conformado una cultura fronteriza, producto de la multiculturalidad de la migración hacia el *locus* norteño. Realidades que, a su vez, han venido a constituir el *corpus* temático del teatro del

[11] Este es su núcleo estilística y dramáticamente más influyente; aunque son más representadas las pertenecientes a los otros tres núcleos en que hemos agrupado su producción dramática; en particular las publicadas inicialmente en *Dulces compañías,* de corte urbano introspectivo.

norte, como resistencia frente al otro, el de atrás de la línea divisoria, que ha asimilado las culturas regionales del centro y del sur de USA.

El centro versus la frontera

> Nací norteño hasta el tope,
> me gusta decir verdades.
> Soy piedra que no se alisa,
> por más que talles y talles,
> soy terco como una mula,
> a dónde vas que no te halle. (Cuco Sánchez, *No soy monedita de oro*).

Lo que contribuyó a la configuración escénica de la estética del desierto, fue la consolidación de una escritura dramática estilísticamente determinada por la cultura patrimonial del norte, con sus consejas, mitos, ritos, héroes; su habla constituida por refranes, giros lingüísticos, arcaísmos, y demás figuras retóricas de la lírica popular y, claro, lo específicamente particular de su cultura regional, como podemos constatar en la producción de sus dramaturgos y directores de escena.

No obstante, demeritando lo expuesto en el párrafo anterior, han surgido algunas controversias de índole centralista en el plano nacional.

En el congreso convocado por la revista *Literatura mexicana contemporánea*, y realizado en UTEP, marzo 2012, se escucharon varias ponencias de críticos y escritores provenientes del Distrito Federal, desaprobatorias de la denominada 'novela del norte', por considerarla poco valiosa como literatura, y por ser reiterativo el tema del narcotráfico.

Entre las respuestas surgidas ante tal reprobación, encontramos las consideraciones de la escritora regiomontana Cristina Rivera Garza, que, por estar estrechamente ligadas a la exposición de nuestro tema, nos permitimos citar *in extenso*, a fin de aclarar y/o ampliar algunos de los conceptos vertidos, desde nuestra perspectiva, sobre la dramaturgia del norte o fronteriza, como expresión patrimonial regional.

> Los bárbaros que [históricamente] vinieron del norte fueron desde el inicio una gama bastante amplia de hombres y mujeres vinculados tanto económica como culturalmente a esos amorfos grupos populares que cierta teoría progresista ha calificado como subalternos [...] los norteños trajeron consigo, a cambio, una cierta visión periférica que trastocó

> los temas y las formas y las prácticas de la tradición dominante de las letras [...] Lo que vino del norte no fue, por supuesto, una literatura uniforme —como los mercaderes de libros la anunciaron y la vendieron— sino varias escrituras vivas, nutridas de lecturas sin fronteras, a veces generadas desde exilios varios, tan diversas en sus métodos como en sus relatos. Lo que tuvieron en común desde el inicio, fue lo que estaba allí desde el inicio: una tradición de resistencia cultural marcada por siglos de relación ambivalente con el centro del país. (Rivera 2012 36).

Lo anterior, si bien se refiere a la literatura del norte en general, es válido para la dramaturgia y la escena del norte o fronteriza, cuya existencia ha sido negada, o puesta en cuestión al menos, por los creadores del centro, quienes desprecian o descalifican la diversidad regional fronteriza, pues consideran que 'teatro' es un concepto universal y que solo puede clasificarse, desde su factura o modo de producción, en `teatro bueno` y `teatro malo`.

Identidad y estética del desierto

Lo que contribuye a la configuración de la estética del desierto, es la consolidación de una escritura dramática estilísticamente determinada por la cultura patrimonial regional del norte, con sus consejas, mitos y ritos; sin olvidarnos de su geografía, topografía, naturaleza —con su flora y su fauna—, y su clima; sus protagonistas, personajes cotidianos, con su habla constituida por refranes, giros lingüísticos, arcaísmos —que aún se conservan en esta región—, y demás figuras retóricas y, claro, con lo específicamente particular de su cultura patrimonial, cuentan 'historias pequeñas', a través de las cuales se muestra cómo experimentan su identidad como sujetos sociales, según puede encontrarse a continuación en la producción de algunos dramaturgos y directores de escena.

Hugo Salcedo (1964)

En la escenificación de su "Mexicali a secas", Ángel Norzagaray, según lo hemos mencionado, logra amalgamar visualmente un amplio espectro de la gama de referencias particulares de la vida cotidiana, social, económica y política de los habitantes de esa ciudad, mediante un estilo de relato trepidante, que posteriormente habrá de depurar en su puesta en escena de "El viaje de los cantores", del jalisciense radicado en Tijuana, Hugo Salcedo —Premio Tirso de Molina, que en esa ocasión comprendía la coproducción, misma que se realiza en colaboración con la Compañía Nacional de Teatro—.

Salcedo toma, como sujeto de acción dramática, el testimonio del único sobreviviente, entre los diecinueve indocumentados, procedentes en su mayoría de entre los límites de las entidades federativas Aguascalientes y Zacatecas, que quedaron atrapados en un vagón carguero del ferrocarril, desenganchado en Sierra Blanca, Texas, los primeros días de julio de 1987.

> Miércoles 1° de julio.
> Los 19 ilegales cruzan la frontera y llegan hasta El Paso, Texas. Abordan el vagón de la Missouri Pacific Lines. A las 17:00 hrs. sale el tren a Salas. Por fallas mecánicas es necesario desviar el tren de carga a una secundaria. Noche de la tragedia.
> Jueves 2 de julio, 7:00 hrs.
> Miembros de la Border Patrol hacen la revisión de rutina del tren. Encuentran los cadáveres de 18 asfixiados; solo uno permanece con vida. (Salcedo 1989 75).

La necesidad económica y las leyendas urbanas, tejidas alrededor de la tierra prometida del otro lado de la línea divisoria entre México y los Estados Unidos del Norte, siguen siendo de gran atractivo para la masa campesina, y para la ya no tan campesina, debido a que, en la actualidad, sirve también de anzuelo para la clase media y de profesionistas. En tanto, en varios estados, nos encontramos pueblos fantasmas, habitados solo por mujeres, ancianos y niños.

Si bien las particularidades de la composición dramática de esta obra son indudablemente renovadoras, con sus propuestas de escenificación al arbitrio del director; además de la presencia de la analepsis y prolepsis de la narrativa escénica del texto espectacular. Asimismo, de hecho, no solo nos encontramos con la presencia de la realidad fronteriza —Ciudad Juárez, Chihuahua—, sino con el papel dominante de muchos componentes de la cultura patrimonial de dónde procedían los fallecidos, que le permitieron al dramaturgo la creación de sus atmósferas y la construcción de sus personajes; amén de la composición de su relato dramático.

En el III Congreso realizado en la Universidad de Kanzas en 1997, Mijares se refiere a "El viaje de los cantores" de Salcedo:

> A diferencia de otras obras de tema urbano del mismo autor, como "Sinfonía en una botella" (1990) y "Bulevar" (1995), en "El viaje de los cantores" se hacen presentes los temas fronterizos […] una abundante

> variedad de aproximaciones a esa franja geográfica de tránsito favorita suya, en la cual, la realidad virtual alza sus mensajes subliminales cercando a los personajes, alternativamente esperanzados y claudicantes, de este joven autor. (Mijares 1997 2).

Se trata de obras cuyo telón de fondo nos brinda la actualidad de Tijuana (ciudad donde entonces reside Salcedo), habitada por personajes de una sociedad híbrida, muchos de ellos procedentes de otras regiones del país, en búsqueda de nuevos horizontes; población de paso, atraída por la posibilidad de traspasar las barreras fronterizas. Aprovechando para ello la estratégica ubicación de esta ciudad, en el estado de Baja California; misma que, en las recientes décadas, se ha posicionado como un centro de tecnología fronteriza por su poder industrial y su población joven y bilingüe.

En "El viaje de los cantores" encontramos no solo la presencia de la realidad transfronteriza, sino también el papel dominante de muchos componentes de la cultura patrimonial de los pueblos de donde procedían los indocumentados, que le permiten al dramaturgo, la creación de atmósferas y construcción de personajes, para un relato dramático dividido en 10 escenas que, por sugerencia del autor, se pueden representar, según lectura del director de escena en cuestión, en la forma lineal en la que están escritas, o cronológicamente, o bien sorteándolas antes de dar inicio a cada función.

Es indudable que, en el relato escénico de Norzagaray, correspondiente a "El viaje de los cantores", de donde emergen las imágenes inéditas que generan otra realidad, más atroz y más bella que la cotidiana, gracias a la recuperación, por parte de ambos creadores, de la cultura patrimonial de las entidades mencionadas en la obra.

El director toma el referente directo del título de la pieza, para que, rivalizando entre ellos, los viajeros no se aburriesen en el camino, entonando las canciones de su terruño, que consideran las más bonitas. El efecto del relato escénico contrasta fuertemente con la última escena del coro de mujeres:

> Un gran silencio. Los hombres de Ojo Caliente cargan los ataúdes. Comienza la marcha, mientras el duelo se escucha por todos los rincones.
>
> El coro de mujeres avanza en primer término.
> Mujer 1 (*Tristemente*):
> Cuando estaba yo en mi pueblo,
> cuando estaba yo casada

cuatro hijos yo tenía,
cuatro hijos yo abrazaba,
aba, aba, aba.
De los cuatro que tenía,
de los cuatro que abrazaba,
uno se casó en San Diego,
ya nomás que quedan tres,
tres, tres, tres.
Mujer 2 (*Igual*):
De los tres que yo tenía,
de los tres que me quedaban,
uno se me ahogó en el río,
ya no más me quedan dos,
dos, dos, dos.
Mujer 3 (*Igual*):
De los dos que yo tenía,
de los dos que me quedaban,
uno lo mató la migra,
ya nomás me queda uno,
uno, uno, uno.
Mujer 4 (*Igual*):
De ese hijo que tenía,
de ese hijo que quedaba,
ese se murió en el tren,
ya nomás me quedé sola,
sola, sola, sola. (Salcedo 1989 124).

Muerte, música y religiosidad

Ángel Norzagaray (1961)

En su obra "El álamo santo" (1991), Ángel Norzagaray toma como punto de referencia, según sus palabras:

> el folclor y la problemática regional. Es así como el desempleo, la emigración al país del norte, la miseria, el vandalismo, la violencia y la ignorancia son algunos de los temas que la agrupación reproduce frente al espectador-protagonista […] [El álamo] se convierte en un prodigio de favores para la población que en él confía, en un vehículo para denun-

ciar el proyecto que los partidos políticos y sectores religiosos obtienen a costa de los creyentes [...] La divinidad reside en las personas que creen en el álamo... el álamo ya se acabó como evento, pero después vendrá otro. Siempre habrá algo para seguir creyendo y crear esperanza. Los milagros se sostienen por la gente. (Carpetas MNT 1990-1997).

El sujeto de la acción dramática es la aparición 'milagrosa', como tantas otras, de una figura religiosa en el tronco de un álamo en el valle de Mexicali, la cual propició que las autoridades municipales se aprovecharan políticamente del suceso, además de los excesos propios del fanatismo religioso y la veneración popular: la imagen fue considerada un milagro, motivo de veneración, hasta que, por arrancar los feligreses trozos milagrosos de la corteza y por la propia naturaleza del álamo, terminó borrándose.

Ello le permite hablarnos sobre un aspecto muy importante en toda la zona fronteriza: la religiosidad, reforzada cotidianamente por las necesidades ingentes de la población y por la influencia directa del fanatismo religioso del cercano país, rayana en el satanismo. Así, en una amalgama de creencias centenarias y de nuevo cuño, en ese híbrido constructo social fronterizo, nos encontramos con la necesidad de milagros.

La relación cotidiana con la presencia de la muerte, otra de las constantes de la dramaturgia del norte, es retomada por este mismo dramaturgo y director, en "El velorio de los mangos" —Premio Estatal de Teatro 1992—, referencia cultural no solo del altiplano, sino también de la frontera norte con su imaginario particular y su cotidiano urbano, que, frente a su representación en esta franja territorial o línea divisoria, cobra un giro diferente al sentido trágico-ritual, con reminiscencias prehispánicas, más divulgado en el centro o sureste del país.

Una atmósfera popular se crea, un velatorio con protagonistas arquetípicos de una cultura regional ubicados en el centro de una situación específica, a su vez portadores de las tradiciones provenientes de otras entidades de la república, en este caso de Sinaloa —de donde es originario este director, dramaturgo y poeta— ya permeadas por la amalgama del hibridismo cultural fronterizo.

Otro componente de la escritura dramática fronteriza es el elemento musical, que juega un papel muy importante en "El velorio de los mangos":

Trío (*Cantando*): Te vas, ángel mío,
ya vas a partir

dejando mi alma herida
y un corazón a sufrir (Norzagaray 2003 44).

La función jocosa se aúna a la dramática y a la referencia cultural; por lo desaforado de la situación, que cumplen por igual los demás boleros[12] entonados a lo largo de la representación.

En el discurso de los personajes se encuentran presentes tanto sus características individuales, como su expresión sociocultural sobre la realidad local, a través de las formas morfosintácticas, giros, vulgarismos y palabras parásitas, particulares al habla de la región, cuya expresión ha perdido su sentido original, su significado léxico figurado ofensivo, convirtiéndose en muletillas. Discurso que, por otra parte, determina la procedencia social de los personajes.

> Cantante: [...] ¿Qué creen? ¡N'hombre!, cuando llegaron todos compungidos, ahí estaba el *pinchi* Elías, tomándose un café y platicando con la viejita. (*Pausa*). El Evangelio lo resucitó al *cabrón*. Sí. Resulta que unos evangelistas se lo llevaron a curarle la cruda con sueros y oraciones; así que mientras nosotros lo enterrábamos con boleros, él resucitaba con párrafos del Evangelio según San Mateo. [...]
> Cantante 2: ¿Y quién era el muertito?
> Cantante 1: Un Pinchi gringo huevón [...]
> Cuñado: ¡Ho!, se llamaba Peter Rodríguez, pero era americano.
> Enfermera: ¿Güero, grande y patón?
> Cuñado: ¿Cómo?
> Enfermera: ¿Que si era alto, rubio y de pie grande?
> Mery: ¡Ho!, no. Era de estatura regular, con barba, pero no güero.
> Enfermera: Entonces no era gringo.
> Cuñado: Rodino... bueno, emigrado. ¿Qué trámites necesitamos hacer para llevárnoslo para el otro lado?
> Enfermera: ¿Cómo se llamaba el americano prieto?
> (Norzagaray 2003 46-47).

Asimismo, se encuentran en el discurso tanto características de los personajes, como su expresión sociocultural. Discurso por igual lleno de mu-

[12] Bolero, género musical de corte romántico, popular en la interpretación de tríos, particularmente en los años cuarenta-sesenta.

letillas, de palabras parásitas, que particulariza el habla de los pobladores de esta región, que han perdido su sentido original ofensivo: "pinchi víbora", "¡Culebra hija de la chingada, qué pedo me sacaste", "Manuel, mano; chingado, estás viendo que esta pinchi culebra…", "No seas cabrón, carnal… Aunque no me quieras me hubieras ayudado… aunque pa' pura madre necesito tu pinchi ayuda".

Manuel Talavera Trejo (1946-2017)

El tema de la muerte es desarrollado también en "Novenario" (1991), perteneciente, junto a "La Vuelta" y "Mano dura", a la *Trilogía Familiar* (2008), del chihuahuense Manuel Talavera Trejo, aunque referida a otro momento del rito mortuorio —como el propio título lo indica—; de allí que los cuadros estén divididos en nueve días, con su respectivo subtítulo; a través de los cuales nos relata la vida afectiva de una típica familia de la región.

El dramaturgo no recurre a los rasgos característicos del costumbrismo, o a los estereotipos, ni se encuentran determinados regionalmente a través de un habla tipificada del norteño bronco, de bota y sombrero tejano, de hablar golpeado y directo —la afamada sinceridad norteña—, sino por medio de elementos culturales y sociales que los denota como tales.

El planteamiento y desarrollo de la anécdota generadora de la acción dramática —de naturaleza distinta al de las regiones del país donde se le rinde culto a los muertos, con una gran carga prehispánica—, va estructurándose durante la realización de un novenario con otro tipo de ritualidad mortuoria, sobre todo en su forma de afrontar el duelo.

En otra de las obras de Talavera, "Noche de albores" (1997), Premio Nacional de Dramaturgia UANL 1996, está presente esa misma referencia de la muerte y de la religiosidad. La intención culterana intertextual del autor, al tomar como referente la tragedia clásica de "Edipo Rey" —al fin y al cabo, otro mito—, nos habla de las relaciones humanas y sociales de cualquier poblado del norte del país, de la naturaleza de la región, de las tierras áridas, de las sequías, de la ausencia permanente de lluvias. Para lograr que su sentido trágico-mítico-religioso tenga razón de ser, el drama requiere de una escenificación acorde con la estética del desierto.

> Oralia aparece cargando una cruz que coloca en medio de la colina. Hecho con piedras hay una especie de nicho donde están las imágenes de la Virgen de Guadalupe, San Isidro Labrador y El Niño de Atocha. En la fonda están Soledad y Angustias limpiando pollos. (Talavera 1997 7).

La forma de dirigirse, directa, familiar, en confianza, de iguales; pone de manifiesto no solo la oralidad de la región del norte, sino, además, la cultura evidente y no evidente de sus pobladores. Cultura a través de la cual, Talavera muestra el imaginario local, corroborado, casi enseguida, esa religiosidad en la forma de dirigirse al altar, sin las fórmulas de cortesía ceremoniales de otras zonas del país.

> Oralia. Te pido, señora, con todo el corazón, que nos traigas la lluvia, porque San Isidro no nos ha hecho caso, ni el Santo Niño de Atocha. (*A los santos*): Y no digan nada ¿eh?, porque es la verdad. Hace siglos que les estamos pidiendo agua y parece que están sordos. ¡Es la pura verdad! [...] Santa Virgen de Guadalupe, ayuda a la Santa Crucecita para que nos traiga agua; San Isidro Labrador, dile a la Santa Cruz cómo hacer para que llueva; Santo Niñito de Atocha, con tu inocente figura haz que nuestra señora bendita se acuerde de las criaturas que tienen hambre y sed; bendita señora Santa Cruz, tráenos la lluvia para que a mi madre se le salga el cangrejo que se le metió en la panza. (*Llora.*) Yo quiero que sea como antes; como cuando yo era chiquita y mi mamá me decía, no te metas a lo hondo porque no sabes nadar. Y solo me dejaba meter mis piesitos en la orillita. Qué lástima que ahora que soy grande y que puedo aprender a nadar, ya no hay río. No hay nada de río (11).

Y claro, no puede faltar la presencia musical, el corrido; mostrándonos, por una parte, la cultura musical regional; en tanto, por otra, se integra del todo a la estructura narrativa, a través de una intención dramática brechtiana, pero este ya es otro tema que sale del nuestro:

> Tereso (*Canta*): Escuchen a un desvalido
> por dos monedas de a peso.
> Les canta el ciego *Tereso*,
> Cantarranas de apellido.
> Voy a contarles, señores,
> cómo, de un pueblo lejano,
> vino a dar *Socorro Urbano*
> al valle de los Albores.
> A curar enfermedades
> se vino de la ciudad,
> pero al ver a *Soledad*
> quiso curar soledades. (13).

No resulta necesario explayarnos demasiado sobre el paralelismo —que hemos enfatizado en cursivas en los versos anteriores—, entre el nombre de Tiresias y del ciego Tereso, al igual que la carga semántica de Socorro Urbano y de Soledad; además del rol desempeñado por el cantor en la composición dramática, con un desenlace trágico, por el poder destructor del agua tan largamente anhelada.

Gabriel Conteras (1959)

El Agua provoca por igual la destrucción, el desastre y la muerte, en obras del nuevoleonense Gabriel Conteras, de las cuales, "Todos morimos en 1909. Aguamuerte" (1990), resulta paradigmática dentro del panorama de la dramaturgia regional.

El subtítulo se refiere al terrible suceso acontecido en Nuevo León en esa fecha histórica. Decir que la composición dramática está inspirada en el relato del corrido, forma musical tan característica a esta región —al igual que la redova y el acordeón—, es realmente decir muy poco, o realmente nada; la propuesta dramatúrgica nos muestra un aguafuerte constituido por la sucesión de imágenes que van surgiendo y desgranándose conforme tiene lugar el estallido de la fabulación a través del relato de los personajes, cuya persona ha perdido su identidad, al transformarse zoomórficamente; en un paralelismo con la fauna regional.

> Oscuro: el sonido del agua. Al iluminarse la escena, hay tres imágenes: en primer plano una mujer que exprime una tela; en el centro, un grupo que va creando diferentes imágenes de una catástrofe, y a la derecha un grupo de músicos con máscaras de animales del desierto. En la lejanía, se escucha el silbato de un tren, luego la tela que es sacudida por la mujer y más tarde, el canto de los músicos.
> Los cantores: Oigan señores el tren,
> oigan el tren caminar.
> Oigan los silbidos que echa
> cuando ya va caminando. (Contreras 1998 26).

La riqueza de la fabulación de "Todos morimos en 1909", radica en su oralidad —como en muchas otras obras del Norte— encontrándonos en esta, el derroche del discurso patrimonial, además de la lírica popular:

Áspero: El mundo, ay *chiguagua*, qué cosa más despeluznante. El mundo, así dicen los que saben…
Cantor 1: Es una bola más o menos de este pelo.
Cantor 2: Pero más grande.
Cantor 3: Sí, más grande: así.
Áspero: Es negro, un poco quemadón de tanta resolana… y tiene sus días.
Cantor 4: Como las mujeres.
Áspero: Tiene su lado. A veces amanece de buena manera; a veces con la pata izquierda. (Contreras 27).

Discurso preñado de la sabiduría heredada de los mayores, de la experiencia cotidiana, pero también plena de picardía y sentido del humor candoroso y directo, sin propósitos ocultos, correspondiente al carácter campesino; producto de su trato con la tierra, con la flora y la fauna; con los fenómenos de la naturaleza, que los acompañan en su vida cotidiana:

Áspero: Véngase pacá, mi Pulido, ándele… Este animal se llama Pulido.
Tlacuache: Ora, cómo que animal.
Áspero: Bueno, animalito.
Tlacuache: Ándele.
Áspero: Se llama Pulido y es una *chulada*. A ver Pulidito, un saludo pala tan fina concurrencia… Como ustedes sabrán, hay tlacuaches dialtiro maloras, cábulas, mordelones, malidicentes… nada más que el Pulido no es de esa forma.
Cantores: Nooo, qué esperanzas.
Tlacuache: Ni mucho más ni mucho menos.
Áspero (A *Tlacuache*): Un muertito, a ver, un muertito.
El Tlacuache hace el muertito en el piso.
Batallé munchamente pa que se aprendiera esa suerte, porque al principio le pedía yo un muertito y jalaba luego pal pantión. (Contreras 27).

Cierto que en el discurso campesino de otras zonas del país podemos encontrar casi las mismas premisas del lenguaje; sin embargo, en el de los personajes de Contreras, estas corresponden del todo a las de la región nuevoleonense; mismas que incluso han llegado a distorsionarse, tanto lexical como morfosintácticamente, por los medios masivos de comunicación na-

cionales, para lograr la comicidad facilona a través del estereotipo del norteño, en particular de esta entidad federativa.

Sin relación alguna con el drama histórico, sino cumpliendo la función diegética de las consejas y los mitos locales, el discurso desempeña un papel muy importante en el relato dramático de Conteras, para exponer y escenificar, indirectamente, los acontecimientos históricos en cuestión.

Otro de los recursos utilizados por este dramaturgo es el de fraccionar las tiradas monológicas o narrativas, en frases cortas —otra de las características distintivas de varios dramaturgos del norte—, correspondientes a una polifonía coral.

> Áspero: Iba yo a sacar a los presos de la cárcel
> A meter a los policías a la cárcel
> A sacar a los locos de los manicomios
> A meter a los policías al manicomio.
> Cantor 2: Lo que Áspero quería era servir a la patria.
> Cantor 1: Nomás que no lo quisieron recibir. (Contreras 37).

Para concluir su relato sobre el hecho histórico, Contreras muestra —al igual que Talavera en "Noche de albores" —, cómo el agua bienhechora se ensaña con el hombre en estas regiones:

> Áspero. Arriba estaban los rayos, los truenos, y abajo el agua loca y los ahogaos.
> Mujer 2: Agua, el agua envuelta en un negro manto de agua.
> Mujer 3: Entre el agua unos se murieron diciendo adiós con la mano.
> Mujer 4: Muchos fueron a dar hasta Europa entre el agua.
> Mujer 5: Y otros hasta Cadereyta.[13]
> Tlacuache: Pero el caso es que ahí nos morimos todos, cada uno fue enseñando su calavera.
> Áspero: Y ahí al otro día nos tocó ir a nuestro propio velorio.
> Tlacuache: Y ahí contamos nuestras propias tallas.
> Cantor 1: Y cantamos cancioncitas.
> Áspero. Y nos despedimos… pa siempre. (Contreras 43).

[13] Municipio del estado de Nuevo León.

Muchas de las características estilísticas de "Todos morimos en 1909" las encontramos al año siguiente en "Niño y bandido" (1991), del mismo autor; siendo los protagonistas dos figuras míticas del noreste: Agapito Treviño —bandido regional— y el Niño Fidencio —santón—.

Contreras, en colaboración estrecha con Jorge Vargas, el director de escena, y con base en improvisaciones, desarrolla el texto-guion-dramático, sin la intención de efectuar una reconstrucción histórica o documental de estos personajes, sino para recuperar la memoria mítica, las consejas que sobre ambos se encuentran presentes en el imaginario local. Solo que aquí nos encontramos con la presencia de los mitos y de la religión popular, a través de la figura milagrosa del Niño Fidencio.

> "Niño y Bandido" viene de la solemnidad del mundo mágico de lo religioso popular, del que se sugiere una mirada desmitificadora: se ironiza desde la perspectiva de la visión popular, y se enfatiza el contraste entre el mundo popular y religioso, de aquí que surjan muchos momentos fársicos. [...] Trabajamos con una realidad muy estilizada, puesto que no es una obra realista, y se tiende por eso a la imagen. (Carpetas MNT 1990-1999).

Las características escénicas implícitas en este texto dramático, igualmente presentes en el anteriormente mencionado texto de Contreras, constituyen el estilo particular de este autor, que también están presentes en "La casa de las paredes largas" (1998), obra que contribuyera a que Ángel Norzagaray efectuara, con su taller de la UABC, Mexicali a Secas, una escenificación dentro de los parámetros de su estética del desierto, apoyándose en la propia propuesta dramatúrgica, como lo muestra la didascalia inicial del texto.

> Se procurará una escenografía convencional, inocente, barata. Para ello, bastará con un par de telones ridículamente grandes o ridículamente pequeños, en blanco y negro, pintados a la manera de las historietas del oeste. El primer telón representará el frente de la casa de las paredes largas, con su respectiva entrada y sus ventanas (ambas con sus huecos correspondientes). El segundo telón será el alusivo a una sala de conferencias (un pizarrón, un foco colgado. La pared descascarada). Para solucionar las escenas restantes, se sugiere dejar el escenario desnudo y acaso ambientar con algún motivo plástico mínimo. (Contreras 1999 57).

A través de un Pregonero, se relata la prehistoria del protagonista, un hombre obsesionado por incorporarse a las tropas de Villa, junto con un par de sus empleados, que llegan siempre tarde, después de las batallas libradas por el general, para encontrarse solo con los cadáveres de los soldados y de sus cabalgaduras. El Pregonero relata las acciones por medio de una sucesión de frases brevísimas, a manera de un listado o retahíla de versos; trasmitiendo un tono lírico al relato. Se trata del recurso discursivo preferido por Contreras, fragmentado posteriormente entre tiradas monológicas, unas más breves que otras, todas ellas con los referentes culturales regionales de sus piezas antes mencionadas, para contarnos la historia de los protagonistas, en un tono que no permite ni el relato historicista ni la crónica documental de las batallas libradas por Pancho Villa y la División del Norte.

Mismos recursos dramatúrgicos utilizados por Contreras para hablar sobre los temas característicos de esta región, como el narcotráfico, en la narcocomedia musical "Primero muerto que perder la vida (1997), y en otra posterior "Frankenstein bajo fuego" (1999), donde se acumula una amplia gama de tópicos de la mitología urbana contemporánea, que, si bien son comunes a todo el país, su relación antropológica es de naturaleza regional.

Enrique Mijares (1944)

Los recursos mencionados: fragmentación de parlamentos y tiradas monológicas, presentes en varios dramaturgos del norte, llega incluso a la composición musical de la cantata, por medio de la polifonía coral antes mencionada, en la obra de Enrique Mijares, "Enfermos de esperanza", Premio Tirso de Molina 1997.

Dichos recursos, característicos de la dramaturgia fronteriza, están igualmente presentes en "El niño del diamante en la cabeza" (1998), también de su autoría, donde el sujeto de la acción dramática gira alrededor del santón regional de Espinazo de Anhelo, Nuevo León: José Fidencio de Jesús Síntora Constantino, y de su encuentro con Plutarco Elías Calles (1877-1945), presidente de México durante el sexenio 1924-1928.

Dolientes: Quiero que me cures el *caballón* que recibí en un brazo.
—El alma, niñito santo: ¡tengo *apachurrada* y dolorida el alma!
—Por andar de *chimpiota* me caí de una tapia y me quedé tullida.
—Siete años de padecer artritis, Fidencito: ¡no es vida tanto sinsabor!
—No alcanzo *resuello*, doctorcito, el aire contaminado me sofoca.

—El costillar me lo sumió de un *madrazo* mi marido borracho (Mijares 1999 27). (El énfasis es nuestro).

La fragmentación del discurso asume aquí un carácter grupal, polifónico, utilizado por Mijares para efectuar una elipsis sintetizadora de una serie de actitudes de los personajes, o para mostrarnos las diversas facetas de la figura del santón, y la fauna de sus seguidores. El recurso es también empleado en situaciones, que, si bien van fragmentándose, al tratarse de réplicas reflexivas, de naturaleza religiosa, social o ideológica, propenden al discurso monológico, en tanto que, en otros casos, cumplen la función de correlato de la prehistoria del santón popular, o para presentarnos algunas referencias sobre la historia nacional.

Es innegable que la dramaturgia de este autor está identificada del todo con la dramaturgia del norte, con excepción de "Enfermos de esperanza", cuyo tema y conflicto se encuentran relacionados con el así llamado levantamiento indígena zapatista, que tuviera lugar en Chiapas, en el sureste del país —otra frontera—, a mediados de los años 90 del siglo pasado.

Si bien en "El niño del diamante en la cabeza" se encuentra la presencia de muchos de los componentes de la cultural regional, su intención dramatúrgica está más relacionada con la del teatro histórico, el teatro de tesis; lo mismo que en su obra "¿Herraduras al Centauro?" (1995), sobre Pancho Villa, donde su preocupación se encuentra determinada hacia una reconsideración, una reflexión ideológica sobre el pasado y el presente históricos nacionales, recurriendo para ello al hipertexto y a la diégesis genettiana.

En el arranque de "El niño del diamante en la cabeza", más que recrear el mito del niño Fidencio a través de la cultura patrimonial, Mijares presenta un paradigma que solo es perceptible en escena.

> [Mijares] ofrece uno de sus más recientes trabajos para disfrute de grupos teatrales y de lectores en general sobre el controvertido "Niño Fidencio", el de Espinazo. ¿Santo o charlatán? Curandero entre mitos y realidades ¿Qué tan efectivas han sido o fueron sus santerías o milagros hacia sus más fervientes creyentes? (López en Mijares 1998 solapa interna/cuarta de forros).

En el texto dramático estudiado, estas cuestiones proceden obviamente de mitos y realidades locales, para poder efectuar, además de su relación-virtual histórica, una última reflexión, ejemplo evidente de conno-

tación política e ideológica: el encuentro de Fidencio con el presidente Plutarco Elías Calles.

> Con gesto estoico, Elías se despoja de la ropa y muestra su cuerpo lacerado por la lepra [...]
> Fidencio: ¡Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar!
> Elías: ¿Crees que todavía tengo remedido?
> *Fidencio lo conduce frente al espejo*
> Fidencio: Mire, don Elías, el cuero no es más que el reflejo de las angustias del alma y las preocupaciones del cerebro. [...] Usted no está enfermo del cuerpo, don Elías. Usted tiene podrida la conciencia por apuraciones que no le corresponden. Es puro complejo de culpa el suyo.
> Elías: A diario me persiguen las deudas con el extranjero. A diario me atosigan las inconformidades intestinas. A diario tengo que resolver asuntos migratorios de la frontera norte. A diario, problemas de sindicatos y problemas de empresarios. A diario, derechos de antigüedad que quieren hacer valer los hacendados coloniales. A diario, retrasos centenarios que sufren los indígenas del sureste mexicano. ¡La suerte del país me cala en los hombros a mí!
> Fidencio: ¡Déjelos que se hagan bolas entre ellos solitos! Aconséjeles que formen un club, una convención, una sociedad de participación común, un partido, o como ellos quieran llamarlo, donde todos los sectores estén representados y que las decisiones las tomen entre todos de manera colegiada. A partir de allí, que le pidan cuentas a la organización y no a usted, ¿No le parece? (Mijares 1999 13-14).

Algunos historiadores y críticos consideran que, a partir de los gobiernos de Obregón y Calles, los postulados de la Revolución Mexicana —ante el desvanecimiento de los principales movimientos armados— pasaron a un segundo plano, delineándose así el régimen posrevolucionario, con la fundación, en 1929, del Partido Nacional Revolucionario (PNR) —antecedente del PRI—, cuyo objetivo, como Calles lo señalara en su último informe presidencial, era el de que el país 'pasara de un régimen de caudillos a uno de instituciones'.

> El niño del diamante en la cabeza se ofrece, pues, como una pieza en verdad compleja, de significaciones abiertas y que avanza —mediante abrupta aproximación del tiempo dramatizado— hacia la revitaliza-

ción de la imaginería popular en el noreste de México y la incidencia en los acontecimientos políticos de los últimos años. (Salcedo en Mijares 1999 3).

En "El niño del diamante en la cabeza", el orden y estructura morfosintácticos, el nivel estilístico literario, las referencias y connotaciones sicoanalíticas, políticas e ideológicas, son las determinantes del sujeto de acción dramática, más que el propio personaje mítico o los elementos presentes de la cultura regional, el discurso coloquial de algunos personajes e incluso el elemento musical, con sus correspondientes corridos inspirados en el curandero milagroso, presentes, como otra constante dramática, a todo lo largo de la obra.

No podemos dejar de mencionar, que la escena 4. El círculo de la razón, recuerda en mucho temáticamente a *Todos contra el Payo y Payo contra todos*, del Pensador Mexicano, don Joaquín Fernández de Lizardi. De allí que consideremos, que esta obra y otras de este autor, en las que se hacen presentes los referentes históricos / actuales o locales, además de su pertenencia a la dramaturgia del norte y fronteriza —que tiene como objetivo principal, como esencia y preocupación particulares, mostrar la cultura patrimonial regional a través de la cotidianidad y la problemática social, económica y política norteñas—, corresponden a otra modelización, a la del teatro de ideas, dentro de la corriente de la tradición literaria nacional reflexiva. Su amplia investigación documental y teórica, que subyace en muchas de sus piezas, así lo demuestra.

Medardo Treviño (1959)

El tamaulipeco Medardo Treviño, dramaturgo con profundas inquietudes literarias, resulta ganador del Premio Nacional de Teatro Histórico 1990, con "Cantata a Carrera Torres", caudillo revolucionario, cuyos actos heroicos son abordados a modo de una conseja regional del héroe tamaulipeco, mitificado por la población rural campesina, de modo que el relato dramático surge directamente del imaginario colectivo, de la quimera de los campesinos paupérrimos —muertos vivos— de la región, quienes alientan la esperanza de que les haga justicia este mítico caudillo revolucionario regional, los reivindique, les haga salir de la situación desastrosa en que sigue encontrándose la desprotegida agricultura en este estado fronterizo de la república mexicana.

Remitiéndose al imaginario regional y poniendo de manifiesto la lírica popular con intención de poetizar el relato dramático y exaltar el papel que Carrera Torres desempeña en la lucha revolucionaria, la obra intenta revalorarlo a través de los personajes, quienes efectúan reflexiones o envían mensajes sobre el asunto en cuestión.

Propensión particular dentro del modelo dramático dominante de la expresión de la cultura patrimonial de este dramaturgo, encontramos similar recurrencia literaria en su obra "Mazorcas coloradas" (1995), a través de las relaciones afectivas cotidianas, envueltas en el halo de la cultura patrimonial local, siempre con el afán de poetizar las actitudes, los comportamientos de los personajes y las situaciones, en un intento dramatúrgico trágico, proveniente de la intertextualidad y teniendo como referente literario "El deseo bajo los olmos" de O'Neill.

Esta tendencia a poetizar el cotidiano afectivo de las relaciones personales, a través del entretejido del imaginario regional y de la presencia de algunos símbolos concretizados, suscitadores de conflictos trágicos, le permite a Treviño constituir un estilo dramático por medio del discurso poético metafórico.

En el caso de "Ampárame Amparo" (1998), dichas fuerzas telúricas se ponen de manifiesto tanto desde las didascalias iniciales, como en el discurso dialógico y monológico de los personajes.

> La luz de la luna nos permite observar a Amparo, vieja, artrítica, acostada en su cama, duerme. La cama es de latón, cubierta por un gran pabellón, con cuatro columnas muy altas que se pierden en las alturas. La colcha es tejida de gancho, blanca, añeja. La cama está sobre una gran duna. A la orilla de la playa.
> Se escucha, fuerte, el sonido del mar. De pronto, allá, a lo lejos, se oye un cencerro que se va acercando hacia donde está Amparo. La luna ilumina más intensamente.
> Amparo se mueve inquieta en su sueño. Gabina brota de la noche. Es una mujer vieja vestida de negro, igual que Amparo; trae en sus manos un cencerro que suena fuertemente hacia los cuatro puntos cardinales.
> El sonido del cencerro hace que los vientos jalen los recuerdos de Amparo. Ahí están brotando de entre las dunas, saliendo del mar, seres de arena, olvido, sangre, que llegan lentamente hasta Amparo y la observan, la rodean. (Treviño 1998 112).

Teatro visual, teatro de imagen, cuya función consiste en una atmósfera lirica. La misma intencionalidad que está presente en los discursos anteriormente mencionados y en gran parte de la producción dramática de este autor.

> Gabina saca una calavera del costal.
> Amparo (*Reconociendo la calavera de su hijo*): Una bala bastó para que se brincara la vida, hijo. Salió encarrerada por un agujerito en tu cabeza. [...] Yo no te vi. Pero me dijeron que habías muerto, así como naciste, a puras carcajadas. Que aun después de que el balazo te atravesó la cabeza, corriste con la mirada detrás del pedacito de sesos, burlándote de cómo se iba por los aires y se enredaba en los troncos de los huizaches [...] ni el viento del norte ha podido borrar tus carcajadas. Será que, cuando te hicimos, tu padre me hacía cosquillas en la panza [...]
> Gabina logra encender una fogata al pie de la cama. Amparo vacía el costal que contiene los huesos de su hijo. Justo en ese momento se escuchan las carcajadas del muchacho. Amparo saca la calavera de entre las llamas.
> Amparo: Gabina, Gabina, apágame el recuerdo, Gabina. (Treviño 113).

Al igual que en varias de las obras mencionadas en esta investigación, las tiradas monológicas cumplen con la función reflexiva introspectiva, o simplemente narrativa-informativa, de la prehistoria, y, además, entre otros de los recursos comunes a la escritura dramática del norte, se hace presente la fragmentación del discurso, como función narrativa, diegética, en estrecha relación con la fábula.

> Las dos en la cama, ancianas
> Amparo: Ya no queda ningún hombre en el rancho. Nomás tú y yo.
> Gabina: Nomás tú, Amparo.
> Amparo: Por más que pasé varias veces el tractor con la rastra sobre el panteón, no pude desaparecerlo. El color de la sangre no lo pude borrar de mis pesadillas. ¿Qué hora es?
> Gabina: No importa.
> Amparo: ¿Cuándo voy a poder llorar?
> Gabina: ¿No ves que ya corre una gota de sangre de tus ojos?
> Amparo: Nomás tú y yo en el rancho, Gabina.

Gabina: Nomás tú, Amparo. […] Yo no soy más que tú misma, espíritu que formaste para poder platicar con alguien. No soy más que un soplo de tu alma que ya se va … ya es la hora, déjame descansar dentro de ti.
Amparo: ¿Y el rancho?
Gabina: Ya no existe. El mar se metió por los poros de la tierra. Los hizo llorar salitre. Imposible recoger una mazorca de esos surcos. Las casas se descuartizaron y se las llevó encabritado el viento del norte. (Treviño 126-127).

Este discurso dramático se encuentra en evidente relación directa con el cotidiano e imaginario regional de las consejas locales, al igual que con la presencia musical, que, si bien no está incluida en la propia estructura dramática, el lirismo de las réplicas cumple con esa función, tan del gusto local. Y no obstante, la referencia rulfiana, presente en la escritura dramática de Treviño, se encuentra estrechamente ligada a las tradiciones culturales del estado de Tamaulipas; premisa fundamental de su intencionalidad dramatúrgica, como fuera asentado por él mismo en la XII Muestra Nacional de Teatro, celebrada en Aguascalientes en 1991: "Ya basta de estar poniendo siempre montajes o puestas en escena que no tienen nada que ver con nosotros […] que no se identifican con la problemática del teatro tamaulipeco." (Treviño en Esquer 1992 146).

Cutberto López (1964)

Como en el resto de las demás entidades norteñas estudiadas, Sonora cuenta con un teatro que responde al imperativo de sus propios públicos, el de Sergio Galindo, por nombrar a uno de los dramaturgos más reconocidos, director y actor, decano teatral sonorense, cuya dramaturgia se particulariza por los temas cotidianos de su región, recurriendo con frecuencia al costumbrismo. Junto a él se encuentran otros creadores, renovadores por igual del teatro surgido de la cultura patrimonial regional, correspondiente a esta entidad federativa. Uno de ellos es Cutberto López, quien se diera a conocer con "Desierto" — premio del Libro Sonorense 1992—, cuya narrativa mítica tiene como sujeto de acción dramática la irrupción del hombre en el desierto sonorense, en el proceso de la construcción del ferrocarril Sonora-Baja California, años 40-50 del siglo pasado.

Sobre esta obra, Arturo Velásquez Salazar, docente e investigador sonorense, en el prólogo del libro premiado, *Desierto*, señala que, al autor, su "estrecha relación […] con el desierto sonorense, le permite un justo manejo

del lenguaje y un planteamiento de situaciones oníricamente congruentes. Por ello "Desierto" es un compromiso con el entorno."

Francisco Beverido, en el prólogo a *Entre el desierto y la esperanza*, antología de textos de Cutberto, hace algunas consideraciones sobre el discurso oral de este autor.

> El conocimiento que tiene Cutberto de la gente y su región es claro también en el manejo del lenguaje, ya que, en él, el uso de giros lingüísticos propios, de una zona o de una actividad, no es en modo alguno una manifestación superficial de rasgos que podríamos calificar como folklóricos, sino que constituyen un elemento esencial para la configuración del personaje, que lo identifica y lo caracteriza. (Beverido en López 2000 17).

Lo anterior, pinta cabalmente las particularidades dramatúrgicas de la creación de personajes de "La Esperanza" (1994), otra de las obras de Cutberto López, y resulta del todo válido para la mayor parte de su producción dramática. Sin embargo, la caracterología y la construcción de los personajes en "Desierto", rebasan las premisas establecidas de la dramaturgia surgida de la cultura regional, al haberse imbuido el dramaturgo en lo esencial del imaginario patrimonial, de la cultura no evidente, al penetrar directamente en el sistema mitológico sobre el desierto sonorense.

> no solo ofrece ese manejo preciso del lenguaje como elemento caracterizador en más de un sentido (como caracterización y como caracterología) y la presencia opresiva del paisaje, de la geografía. Incluye también la presencia mágica del desierto a través de don Pepe, el guía que es una especie de chamán o espíritu surgido de las profundidades y los misterios del desierto. […] La lucha del individuo con la naturaleza, con su entorno geográfico, parte fundamental de la vida de los habitantes de aquella región de México, que se entremezcla con su lucha cotidiana en otros terrenos, el social y el económico, encuentra en este texto una expresión clara y directa. (Beverido 21).

Desde el inicio, el mito sobre el desierto cobra vida en el relato dramático, por medio de la personificación de este a través de la figura del Guía.

Guía: Es algo peor que eso: es una tormenta de arena, es el desierto caminando, ahí viene revuelto todo: animales, sahuaros… indignación, coraje, venganza… muerte… (*Los hombres se quedan paralizados por un momento*). Rápido, al carro, súbanse… suban las ventanas, cúbranse la boca y los ojos, los oídos, cúbranse todo y recen… recen por sus almas, por sus familias, recen por su pasado, por sus pecados… recen con la boca cerrada, pídanle al Señor que los perdone, despídanse de esta vida […] Es Dios que está enojado, es el Diablo que pasea por su parcela buscando almas, es el espíritu destructor del hombre, es la suma de los bajos instintos de la humanidad, es la muerte defendiendo la vida… (López 2000 152).

Se hace presente el animismo de la cultura de los pueblos indígenas sonorenses, de los yaquis y seris en particular, cuyo pensamiento mágico cree que las fuerzas de la naturaleza son indómitas y, al hollarlas, el hombre, en su afán para dominar al desierto, para ganarle terreno, para transformarlo con sus máquinas carentes de ánima, lucha denodadamente contra las fuerzas y los elementos de la naturaleza; sucumbiendo al final en una batalla desigual, al perderlo su propia voracidad.

Misael (*Grita. Una serpiente que está en el carro lo mordió*): Me mordió […] Mi pierna… siento como si un cuchillo estuviera destruyéndola… lo siento en mis venas.
Guía: Sigues creyendo que no es venenosa… (*A la víbora*): ¿Tú qué piensas, Mario? […]
Misael (*Buscando a Mario*): ¿Dónde está?
Guía: Aquí, en mis manos; este es nuestro amigo. Te mordió porque intentaste quitarle su carro.
Misael: El cuchillo… avanza… lentamente… ayúdeme, dígame qué hacer […] ¡Ahhhh… ! El cuchillo ha llegado a mi sexo… ahhh…
Guía: Y hay quien dice que la muerte no se goza. […] No seas tonto, el hombre pocas veces tiene la oportunidad de conocer el placer verdadero, no te niegues.
Misael: […] Mario, déjame tomar solo lápiz y papel, no quiero tu carro; necesito escribir una carta… Gema tiene que saber de mí, necesito escribir antes de que el cuchillo llegue a mi cerebro y destruya mis palabras… dame papel, somos amigos, ¿recuerdas… ? una carta, solo una carta […] Ya llegó a mi pecho, el cuchillo está acabando cada una de

mis células, las está rebanando. (*Se tira en la arena y comienza a escribir sobre ella*).
Guía: […] en cuanto mueras lo voy a borrar.
Misael: No podrás; lo escrito, escrito está. […] Así te conviertas en tormenta, no podrás. (López 2000 173-175).

Animismo y zoomorfismo, características del mundo mágico y mítico en las consejas de la región, familiares a sus habitantes, como la flora y la fauna, lo mismo que los fenómenos de la naturaleza del famoso desierto sonorense de Altay, que influyen directa y decisivamente en la vida cotidiana de sus pobladores.

Roberto Corella (1955)

Vida cotidiana repleta de manifestaciones que contribuyen de manera decisiva en la dramaturgia sonorense, como podemos atestiguarlo en "El estanque" —premio Libro Sonorense 1994—, de Roberto Corella, cuyas particularidades sintetiza Víctor Hugo Rascón Banda, quien fuera jurado en el concurso referido, en su prólogo a la edición de dicha obra.

> Por mis manos pasaron dos docenas de textos dramáticos presentados a un concurso convocado por el Instituto Sonorense de Cultura. Había de todo. Teatro costumbrista que se quedó en los años cincuenta, monólogos sujetos a las viejas convenciones del personaje que habla solo, diálogos que no eran teatro porque carecían de acción dramática y obras bien escritas, pero que no proponían una búsqueda ni una manera distinta de contar las cosas.
> Fue una larga discusión, porque toda selección es injusta y porque ambas obras merecían el primer premio[14], pero solo una debía ser la ganadora. Se impuso "El estanque", porque además de las virtudes en el tema, la guerrilla[15] y la delación, tan vigente y dolorosa en estos momentos en México, el tratamiento era muy original y proponía una verdadera experimentación. (Rascón en Corella 1995 10-11).

La fragmentación del discurso expositivo grupal, es de naturaleza polifónica, y cumple la función de exponernos no solo la realidad local sino

[14] La otra obra finalista era "La Esperanza", de Cutberto López.
[15] Se trata del movimiento guerrillero conocido como Liga 23 de Septiembre.

además la situación expuesta, en una apretada y compleja trama-síntesis; mostrándonos, por otra parte, una más de las particularidades del estilo de este dramaturgo.

> ruidos de viento, de agua y murmullos, poco a poco toman forma y se vuelven audibles. […] Los sonidos y murmullos de los fantasmas crecen hasta convertirse en gritos. […]
> Fantasmas: ¡Sácame la lombriz, Ella; no te vayas!
> ¡Mírame bien! ¡Soy rana y tú me dejaste sin patas!
> ¿Vienen unos ladrones!
> ¡Ella! ¡Ella! ¡Agárrate fuerte, que ahí viene el ciclón!
> […]
> ¿Son Ladrones! ¡Vienen a robarnos!
> ¡Asesina! ¡Asesina! […]
> Ella: ¡Ya, jijos … ! ¡Ya estuvo bueno … ! ¡A la chingada, pa'trás! ¡Ustedes ya no son de este tiempo, jodidos; no son de la modernidad … ! ¡Juímonos! ¡Órale! ¡Recúlenle! ¡Vámonos! ¡Fuera! […] (*Coge un palo y los corretea sin dejar de gritarles. Los fantasmas ríen, se burlan y salen de escena cantando unos el corrido "El estanque colorado", y otros maldiciendo …*) (Corella 1995 17-18).

Como podemos observar, otra de las funciones del discurso oral es la de determinar la procedencia social de los personajes y, con ello, su identidad regional. Y, para que no quede la menor duda sobre el espacio regional, se escucha el corrido que da título a este texto dramático, repetido en varias ocasiones, junto con la ya mencionada Flor de Capomo[16], y otras canciones populares en la región.

Las tiradas dialógicas y monológicas establecen los cambios espacio temporales del relato dramático, de manera más compleja que en los textos dramáticos antes mencionados. A esto agregaríamos las particularidades estilísticas expresionistas, propias a la exposición del tema y a la preferencia estética del autor, a su inclinación por este modelo dramatúrgico, en sus inicios como director de escena; un estilo tan caro a Corella, quien recurre

[16] *Capo Sewa* o Flor de Capomo. Canción yaqui, surgida en el pueblo de Báatacomsikawi (donde cayó el agua), o Bataconcita, río yaqui, Sonora. Capítulos atrás hay un apartado completo al respecto.

repetidas veces a él a lo largo de su carrera como director y que está presente en otro de sus textos dramáticos, "A la luz de tus blancos colmillos"; como el propio título lo sugiere.

También mencionamos su proclividad a poetizar situaciones y diálogos, llegando a demorar, algunas veces de manera parasitaria, el desarrollo de la acción dramática en aras de la metáfora visual. Por suerte el cotidiano e imaginario de la cultura regional predominan sobre las aspiraciones a ser estilísticamente universal, como lo señala Rascón Banda, al caracterizar lo que dramatúrgicamente determina la validez del texto dramático de este autor.

> "El estanque" es una obra en la que se experimenta con el lenguaje y se llevan a planos literarios y líricos las formas y giros populares. Lenguaje sintético, sugerente, poético en el mejor sentido de la palabra, y una historia trágica y conmovedora sobre el amor de madre, la traición, la violencia, el dolor, la pesadilla y los fantasmas de la culpa que atormentan a esta nueva madre mexicana que puede ser tan universal. (Rascón en Corella 11).

Si bien estas características sociales y políticas son comunes en el resto de nuestro país, en su identificación regional se hace presente su universalidad.

Virginia Hernández (1959)

En esta larga disertación se hace obligatoria la inclusión de "Border Santo" (2001), de Virginia Hernández, por encontrar en esta pieza la síntesis, al igual que la renovación de la escritura de la dramaturgia del norte, a través del imaginario y del cotidiano, regionales; tanto los tradicionales, como los contemporáneos.

"Border Santo" muestra la transformación sufrida por la religión popular, a la que se refiere Guillermo Bonfil Batalla, en relación a las tradiciones devotas del altiplano nacional y de otras entidades federativas de la república mexicana. En el caso fronterizo, la religiosidad ha sufrido cambios radicales debido a la hibridación cultural surgida de la migración; una especie de *collage* de devociones que podemos interpretar, a través del planteamiento teórico de este antropólogo, constituida no por una amalgama indiscriminada de elementos de diversas procedencias, sino como producto de un complejo proceso de apropiación (1987), del cual ha surgido una extensa galería de figuras míticas, invocadas por los necesitados y menesterosos.

De esta manera, producto de la migración y de la necesidad imperiosa de prodigios, milagros y fenómenos sobrenaturales requeridos por la población, las representaciones imaginarias de la realidad, en gran medida de carácter fantástico y mágico del catolicismo popular ampliamente extendido en la frontera norte, están implícitas en este texto dramático de Virginia Hernández, "Border Santo".

¿De qué manera más rotunda podría manifestarse la cultura regional, si no es a través de las creencias religiosas? Así, entre realidad e irrealidad, entre la fantasía, la credulidad y el fanatismo, la dramaturga desarrolla un complejo entramado, una composición alucinante de fuertes raíces locales, en las que el animismo, el zoomorfismo, el antropomorfismo, muestran nuevamente las entrañas de un mundo mítico religioso popular, sorprendente y perturbador que, por otra parte, resulta más efectivo y revelador que cualquier denuncia social y política pudieran hacerse sobre el estado de cosas, no solo de esta zona fronteriza, sino de todo el país.

La arquitectura dramática de "Border Santo" no es menos singular, menos propositiva y menos renovadora; requiere de un profundo estudio particular a conciencia, al grado de que casi resulta imposible efectuar referencia textual alguna, porque hacerlo para ejemplificar todos los elementos constitutivos de la cultura transregional presentes, nos llevaría a citar el texto íntegro. Su composición establece un nuevo paradigma en el que la intertextualidad, la metanarratividad, la multifocalidad y la diégesis espacio-temporal del relato —provenientes, ya sea de las fuentes dramatúrgicas de Oscar Liera, a través de sus textos épico románticos: "El jinete de la divina providencia" y "Camino rojo a Sabaiba", o de "El viaje de los cantores" de Hugo Salcedo, e incluso, muy en el fondo, de la narrativa de Rulfo—, encierran infinitos niveles y formas de realización escénica, debido a que todos esos referentes metadramáticos y metaliterarios, han perdido su naturaleza inicial, al igual que sus personajes, al haber sido resignificados dramatúrgicamente, para convertirse en nuevos relatos y personajes propios de la metaficionalidad dramatúrgica de Virginia Hernández.

De esta manera, junto a los héroes ya mítico-literarios, que han cobrado nueva vida independiente en los textos primigenios de la dramaturgia del norte, conviviendo por igual con los nuevos santos, santones y milagreros de reciente cuño, dentro de un contexto del todo diferente a este palimpsesto de prototextos, en "Border Santo" surgen los nuevos héroes de la realidad fronteriza actual.

Elba Cortez Villapudua (1967)

De acuerdo a la denominación temática que hace la investigadora Rocío Galicia en su antología dramática *Ánimas y Santones* (2008), en la que reúne los textos de Enrique Mijares, Antonio Zúñiga y Alejandro Román, alusivos a la advocación popular del Niño Fidencio, El tiradito y Malverde, respectivamente; ya se trate del Malverde sinaloense en "El jinete de la divina providencia", de Óscar Liera, o del Juan Soldado fronterizo en "Alma de mi alma" (1997), de Elba Cortez Villapudua, los santos, santones, bandidos o delincuentes mitificados como narratema, han venido a constituir una fauna particular en el imaginario regional en esta franja fronteriza, al ser los personajes y el planteamiento temático de la dramaturgia del norte.

> El panteón de una ciudad, es de noche. Sonido de viento y de grillos que cantan. Aparece don Faustino, va vestido con una chamarra a cuadros y un sombrero de paja; trae en la mano una bolsa de plástico negra, de donde saca una veladora del Santo niño de Atocha y una soda jumbo Coca Cola. Trae, además, un ramo de crisantemos blancos que acomoda en el altar. Al fondo está una estatua de tamaño natural de Juan Soldado. Está vestida con un uniforme militar raído por el tiempo, lleno de pequeños milagros y fotografías pegadas. (Cortez 1997 25).

Santón incapaz de resistirse a la penetración cultural local, en este cruce de fronteras; transformado en un satánico Johnny, como debe corresponder a una de las híbridas expresiones multiculturales fronterizas; además del propio trasfondo del asunto: las asesinadas de Juárez.

> Johnny: Pienso que ese Juan Soldado a lo mejor sentía lo mismo que yo.
> Almita: ¿Qué?
> Johnny: Tristeza… a lo mejor el bato amaba tanto a las niñas, que no podía soportar que se convirtieran en mujeres, y para que no perdieran ese ángel, hasta prefería matarlas… Sí… eso pudo haber sido… (*Se queda pensativo*).
> Almita: Johnny… ¿Qué tienes?
> Johnny: Nada, mi niña… *Come here*. Te voy a llevar a un lugar más bonito que *Disneyland*. (*La jala hacia la cama. Empieza a desnudarla mientras la besa. La luz del cuarto se oscurece poco a poco*). (Cortez 27).

El ámbito fronterizo resulta evidente a través de todas las referencias socioculturales del discurso dialógico y monológico de los personajes; además de la presencia de la emblemática banda sinaloense con El sauce y la palma, multicultural denote musical de la región.

> El mismo cuarto. Hay olor a incienso. El buró está adornado como altar. Hay una veladora encendida, unos crisantemos blancos y una Coca Cola. La radio en la estación de música mexicana toca El sauce y la palma en un volumen muy bajo. Entra don Faustino. [...] Se percata del ambiente. Junto a la cama hay una bolsa de plástico negra cerrada. Va hacia ella, la toca y ve que tiene sangre. Desata la correa y, al observar el interior, da un grito de horror que es acallado por el sonido de la música a todo volumen y una sirena de policía que se acercan al lugar (Cortez 35).

Reflexiones provisionales

Si bien la mitología religiosa se encuentra presente en casi la mayoría de las expresiones de la cultura regional, su presencia ha sido constante e invariable, ya sea manifestándose como testigo o actor activo; ya sea caminando, arrastrándose, flotando, interviniendo en la vida cotidiana, familiar, afectiva, profesional, civil y religiosa, haciéndose omnipresente de principio a fin, llegando a ser determinante en el destino de los pobladores de esta región; como puede comprobarse en las obras citadas, en las cuales cobran realidad los nuevos mitos cuasi regionales, debido a la transformación que han sufrido los anteriores, para crear las propias mitologías antropológicas, coadyuvantes fundacionales de la dramaturgia del norte y fronteriza

Volver la mirada hacia el cotidiano y los imaginarios patrimoniales, para la recuperación de la cultura patrimonial regional, contribuyó al desarrollo de la dramaturgia del norte; coadyuvando a su vez, a la constitución de una dramaturgia estilísticamente *sui generis*; particularizada de la del resto de la escritura dramática nacional, al mostrar su propia esencia, como un constructo cultural híbrido. Lo anterior permitió la eclosión de la escritura dramática a través de una pléyade de dramaturgos, todos ellos distintos, en búsqueda de un estilo propio; aunque compartiendo entre sí muchos rasgos comunes, al proceder de un mismo horizonte cultural, donde han abrevado y han estado inmersos toda su vida: el leguaje, rasgo distintivo con las posibilidades expresivas del habla de cada región, que se hace presente en casi la totalidad de los dramaturgos estudiados; y al evitar la recurrencia a una lengua supuestamente neutra/literaria, particular. Habla que puede parecer

áspera, violenta en muchos casos, pero que corresponde a los usos y a los asuntos, ámbitos y protagonistas regionales cotidianos.

Los héroes mítico-literarios han adquirido nueva vida, independientemente de los prototextos de que proceden, al surgir otros nuevos en correspondencia a los héroes surgidos de la realidad fronteriza actual, que conviven con los nuevos santos, santones y milagreros de reciente cuño, dentro de un contexto diferente al inicial, producto de la intertextualidad y la meta-narratividad de los grupos étnicos asentados en esa región fronteriza, por ejemplo, la de los grupos mixtecos y zapotecos provenientes del estado de Oaxaca.

De esta manera cobran realidad los nuevos mitos, debido a la transformación que han sufrido los anteriores, para crear las propias mitologías antropológicas de la dramaturgia del norte, en la que la herencia de la cultura patrimonial, ha sido uno de los coadyuvantes fundacionales. Por lo que podemos considerar, que si bien la mitología religiosa popular se encuentra presente en casi la mayoría de las expresiones de la cultura regional, la Muerte ha sido uno de los personajes más frecuentes e invariables, cuya vigencia se ha manifestado como testigo y actor activo, ya sea caminando, arrastrándose, flotando, interviniendo en la vida familiar, afectiva, profesional, civil y religiosa, haciéndose omnipresente de principio a fin, llegando a ser determinante en el destino de los pobladores de la región, como consecuencia de la existencia social en situación de inseguridad, ya sean residentes o migrantes procedentes de las regiones más pobres del país. De allí el culto a la Santa Muerte, en las últimas décadas.

Como ya fue planteado, la intervención del dramaturgo sinaloense Óscar Liera, de 1984 a 1990, fue decisiva al haberle dado un sentido conceptual a la expresión escénica del noroeste, y posteriormente convertida en coadyuvante del teatro del norte mediante la recuperación de la cultura patrimonial de la región.

Considerada emergente y periférica en un principio, la denominación dramaturgia del norte ha ganado su carta de legitimidad, tanto por cuestiones geográficas, como por su escritura y lo específico de sus temáticas, a las que, en su desarrollo de las últimas décadas, vinieron a sumarse las de las asesinadas de Juárez, la criminalidad, el secuestro, la extorsión, la impunidad, el narcotráfico, la narcoviolencia y los ajustes de cuentas de los diversos cárteles. Que, por otra parte, han dejado de ejercer su exclusividad en la ciudades y entidades federativas norteñas-fronterizas, habiéndose extendido desde hace tiempo por todo el país.

De esta manera, en las casi tres últimas décadas, se ha ampliado el concepto de teatro mexicano, al haberse hecho presente la teatralidad denominada regional o 'periférica'; perdiendo su hegemonía la teatralidad centralizada en la Ciudad de México. Donde, la que más ha destacado por su originalidad y vitalidad, es la denominada Dramaturgia del Norte / Fronteriza / South Border; cuya eclosión tuvo como catalizador, el reconocer su imaginario patrimonial regional. De manera que, de emergente, hoy ha alcanzado ya, su propia denominación.[17]

[17] Parafraseando a Jorge Dubatti: se trata de varias micropoéticas englobadas en la macropoética denominada Dramaturgia del Norte o Fronteriza.

LA CULTURA PRIMIGENIA PARA PÚBLICO INFANTIL

Los temas candentes de actualidad en la región norte o fronteriza, y la cotidianidad peculiar que la caracteriza, han acaparado la atención de casi todos los escritores de esta zona geográfica del país; además de los que guardan relación estrecha con el imaginario local, constituido por relatos, sucedidos, trasmitidos de boca en boca, por medio de los relatos orales, mitos añejos y de nuevo cuño, consejas, leyendas, supersticiones y demás, que se pueden encontrar en casi todas las tradiciones de la cultura patrimonial regional de esta franja geográfica; como puede constatarse en la dramaturgia que nos ocupa.

En piezas dirigidas al público infantil —y no tanto—, no podía faltar la recuperación del pasado primigenio, entre la producción dramática de autores como Elba Cortez, Virginia Hernández y Antonio Zúñiga.

Las culturas indígenas de Baja California

En la producción de Elba Cortez se cuentan —como lo señala la segunda parte del título de su obra "Esta tierra mía": Historias, mitos y leyendas de las culturas indígenas de Baja California—, los narratemas o cosmogonías correspondientes a las etnias Cucapá, Paipai, Kumiai, del grupo lingüístico Yumano, localizadas en Baja California, Sonora y Arizona.

En la presentación histórica, referida por un par de indígenas, a quienes se suma uno de los seres personificados de los más divulgados de las pinturas rupestres de una de las cuevas más famosas de la Sierra de San Francisco en la cordillera de Baja California, nos enteramos de la presencia ancestral de estas culturas en la región y de sus costumbres, y de cómo cambia su cotidianidad a partir de la colonización de dicha región.

El relato da paso, por parte de uno de los sahuaros,[18] al mito del Chamaco Travieso y su Tía; y pasa luego a la historia de la Zorra y el Coyote, que la Pintura nos comunica como perteneciente a los indígenas Pai Pai, además

[18] Cactus gigantescos, característicos de esta zona.

de enumerarnos las restantes etnias de la región: los Cucapá, Kumiai, Kiliwas, Cochimí y Pai Pai; y en dónde residen como 'primeros pobladores de esta tierra', la raíz de México, y cómo se transforman sus vidas a través de la evangelización y la presencia colonizadora; y mostrando su resistencia, en 1800, en las guerras contra los misioneros. De allí la razón de los pocos indígenas sobrevivientes, procedentes de tierras muy lejanas; posteriormente diezmadas por los colonizadores. Resistencia aún presente, ante la penetración de la 'modernización' actual.

Hay que señalar que esta narración dramático didáctica, está concebida de manera interactiva, para que sean los propios niños quienes la escenifiquen, indicándoles todo el proceso del montaje: elaboración de la escenografía y el vestuario, además de incluir una grabación con la música y canciones del texto dramático.

Por su parte, Virginia Hernández, para sus "Guardianes del tiempo", toma como referente el poema "Cuchumá" Leyenda de Tecate, del imaginario del escritor Víctor Manuel Peñasola Beltrán.

> Para Virginia Hernández, el Vigía, el Cuchumá y el Centinela son hombres muy antiguos dedicados a contar las historias y las leyendas de sus pueblos: Ensenada, Tecate, Mexicali, para que los pequeños las conozcan y no las olviden. Esos promontorios son los guardianes de Baja California, seres inmemoriales, abuelos, que al morir fueron convertidos por los dioses en grandes cerros y enormes cuevas donde pintaron sus hazañas. (Mijares en Hernández 2005 13).

Dicho poema, lo incluye Hernández en el relato dramático, en boca de Cusillai, uno de los personajes, que hace de narrador, para representar la historia de Cuchumá, el guerrero del Viento.

> Cusillai: Cuenta la vieja leyenda que en tierras californianas había un valle acogedor circundado por montañas. Al despuntar la alborada se escuchaba el caracol que con notas primitivas saludaba al padre Sol, y anunciaba la salida hacia la sierra cercana, de jóvenes de la tribu en pos de caza y piñón. Era orgullo de la tribu, gentil doncella, Itztakat, rara belleza broncínea, ágil como el colibrí, alegre cual arroyuelo que baja de la montaña fecundando la planicie de la tierra Cochimí. Mas un día, a la luz de Xhá según costumbre ancestral, se consagraba al dios Sol a la joven Itztakat que, convertida en vestal, ofrendaba resignada, su fragante

lozanía y sus deseos de amar. Pero un día, de la montaña descendió un joven guerrero que era miembro de otra tribu y venía en pos de venado, su mirada, cual de tigre, tenía músculos de acero y de obsidiana su pelo. Vino el Huemán de la tribu y le dio la bienvenida: "todos somos como hermanos, más a ti está prohibido el acercarte a Itztakat, que es la joya más preciada de la gran raza corchar". El corazón no se engaña, ya Cuchumá había mirado a la gentil Itztakat y envió amoroso mensaje en la punta de una flecha que el dios viento hizo llegar a manos de la doncella. Mas quiso el hado fatal, que alguien mirara al guerrero cuando su arco disparaba. Armose gran alboroto y el Huemán fue presuroso a interrogar a Itztakat. La doncella, emocionada, le contestó que era cierto, que ella amaba a Cuchumá y que en su seno guardaba el mensaje que mandara, y la punta de la flecha hacía su pecho sangrar. Mientras otros perseguían y tomaban prisionero al guerrero Cuchumá. Hubo consejo en la tribu y a muerte la condenaron por faltar a sus deberes. Itztakat, emocionada, tomó la punta de la flecha y se partió el corazón. Cuchumá, desconsolado, cavó una profunda fosa y sepultó a su Itztakat, e invocando a sus dioses, tomó la punta de la flecha y tomó el mismo camino de su querida vestal. El dios Viento tuvo pena de su trágico final y convirtió en montaña al guerrero Cuchumá, que, desde entonces, celoso, guarda en su seno a Itztakat. (*Termina la representación. Elio se acerca a Cusillai que fuma su tabaco*) (Hernández 2005 143-144).

Dirigida indudablemente al público de adolescentes y jóvenes, la obra "Cuchumá" está constituida por un prólogo, en el que se presenta un cuenta-cuentos:

Don Goyo: Traigo cuentos de a montones
pa los niños retozones
En mi costal con resorte,
te traigo historias del Norte,
y en mi bolsa de trebejos
leyendas de tiempos viejos.
Y en un cántaro:
historias de tu región.
Del cerro del Centinela,
una historia de candela.
De aquí de allá de acullá

le cantan al Cuchumá.
Y en el cerro del Vigía,
un pirata se reía.
Traigo un mitote caliente,
no te vayas, no te escondas,
déjame que te lo cuente. (Hernández 2005 118-119).

Para enseguida plantear la situación inicial, que dará paso a una narración iniciática y fantasmagórica dividida en tres cuadros: Cuadro primero: El Centinela (El Guardián del Sol). Cuadro segundo: El Cuchumá (El Guardián del viento). Cuadro tercero: El Vigía (El Guardián del agua). En los que se hace presente el imaginario regional tradicional bajacaliforniano, a través de la rememoración de las consejas, mitos y leyendas del territorio que abarca el triángulo geográfico del Valle de Mexicali, Tecate —la región de la sierra de la Rumorosa—, y la costa —Ensenada—, en donde residieran los pobladores primigenios de las etnias mencionadas, que se asentaran aquí.

No obstante los referentes míticos, el discurso de los personajes es cotidiano y ellos mismos resultan del todo contemporáneos, no pertenecientes a la clase media, ni a la burguesía; como en casi la mayoría de las obras de Hernández, y de no pocos otros dramaturgos del norte, en donde se muestran los pobladores de grupos sociales democráticos más amplios. Estas características permiten que la representación establezca la empatía con el público a quien va dirigida la narración.

La cosmogonía tarahumara

Antonio Zúñiga, en las dos narraciones de *Chihuahua para niños* (2007), retoma, en "Una luna de pinole", el imaginario y pensamiento mágico indígena de la cosmogonía tarahumara, y en "Pancho Villa y los niños de la bola" la mitología del narratema sobre Francisco Villa.

Rocío Galicia, en la presentación al volumen *Chihuahua para niños,* señala al respecto de la leyenda rarámuri de la sierra de Chihuahua, de la que parte Zúñiga para escribir "Una luna de pinole":

> al leer y releer el texto para elaborar este prólogo, se me reveló en primera instancia su dimensión poética, la cual está, más que en las palabras, en el universo ficcional que el dramaturgo crea a partir de la leyenda rarámuri con la que, a manera de epígrafe, inicia "Una luna de pinole". Lo que el lector encontrará a lo largo de estas páginas es una construcción

> que está del lado de la belleza de los términos literarios y una exposición de valores no occidentales que el dramaturgo pone en evidencia a partir de la cosmovisión tarahumara. (Galicia en Zúñiga 2007 12).

> Una luna de pinole
> Se cree que antes la luna era de ceniza como la nube; que después, con una piedra caliente, se hizo la luna. Se cree que un hombre, una mujer y un niño la llevaron a un lago muy grande y ahí creció poco a poco. Ellos la aventaron al espacio desde donde se puede ver todavía. Pero la luna perdió su propia luz y se oscureció. Gritó y gritó hasta despertar al sol. Él le dio luz y calor pasando cerca de ella. Desde entonces, la luna usa la luz del sol (Zúñiga 2007 15).

El autor virtualiza la leyenda metaficcionalizando a los personajes provenientes de la naturaleza que intervienen en el relato, dotándolos de alma: El Conejo, El Sol, La Luna, El Tejón La Ardilla, El Toro; y los seres extraordinarios: Mulaka, brujo tarahumara; Kanoko, gigante tarahumara; Golondrinas, Mamut; situándolos en Lago Arareco, en la sierra tarahumara de Chihuahua.

La historia puede relatarse gracias a la escenificación con títeres y máscaras; de allí que no pierda verosimilitud; ya que, con muñecos, puede representarse y aceptarse cualquier situación y personaje, por más cruel e inverosímil que sea; en tanto que, con actores, no sería posible; como el personaje de Margarita y su reflejo en el lago, al ser devorada por el reflejo de la luna en el agua.

> Ambas niñas, que podrían interpretarse como cuerpo y espíritu, evocan un rito de iniciación corporal desprovisto de malicia. Panalachi, en un plano terrenal, se resiste a abandonar la posibilidad de volver a encontrar a Margarita; la sabiduría de la Abuela es determinante para lograrlo. Finalmente, el niño, en un acto consecuente con la fortaleza de sus antepasados, mete la mano al agua y borra la imagen de la compañera de juegos (Galicia en Zúñiga 2007 13).

En esta narración dramática, que toma como sujeto de la acción dramática la cosmogonía tarahumara, plena de referentes fantásticos, Panalachi sigue la trayectoria del héroe en su viaje iniciático, en un intento por rescatar

de la muerte a su pequeña compañera de juegos, que ha sucumbido en las aguas del lago al querer tocar la luna con sus manos.

Premisas destacables

Volver la mirada hacia el cotidiano y los imaginarios regionales, a los que se sumaron las de los migrantes de diversas zonas del país, para la recuperación de la cultura regional del norte y fronteriza, contribuyó al desarrollo de la dramaturgia del norte, que propició a su vez, la constitución de una dramaturgia estilísticamente *sui generis*, inicialmente emergente, hoy considerada como excéntrica, por sus particularidades, que la distinguen del resto de la escritura dramática nacional. Cultura local patrimonial regional, no exenta del hibridismo característico a esta zona, que ha permitido la eclosión de una escritura dramática a través de una pléyade de escritores, todos ellos distintos, que, aunque comparten entre sí rasgos comunes, como consecuencia de proceder de un mismo *locus* socio-cultural-espacio-temporal, se particularizan por la creación de un estilo propio.

Por lo que se puede destacar que la dramaturgia regional del norte se encuentra en pleno desarrollo, al igual que los dramaturgos más jóvenes, en búsqueda o consolidación de una expresión propia, de acuerdo a su entorno socio cultural, visión del mundo y personalidad creadora.

EL CENTAURO DEL NORTE COMO NARRATEMA[19]

La historia como sujeto de acción dramática

Francisco Villa ha sido, y es, indudablemente, el caudillo más recurrente en la historia de la Revolución, tanto como protagonista dominante de las gestas cantadas sobre el movimiento armado, y, sobre todo, como el personaje literario más pintoresco y contradictorio de la narratividad nacional.

En su propósito por recuperar el imaginario de la cultura patrimonial a través de sus héroes y caudillos, Villa se ha convertido en el protagonista principal de la dramaturgia del norte y fronteriza, en el narratema presente en la mitología regional, como puede constatarse en muchísimas de las piezas que, sobre este mitologema, han sido escritas en el último cuarto de siglo, particularmente en la franja geográfica septentrional del país.

El dramaturgo Enrique Mijares —siendo, él mismo, autor de una trilogía sobre Francisco Villa: ¿*Herraduras al Centauro*?, Premio Nacional de Dramaturgia UANL 1995—, se refiere al tema específico de los hechos sobresalientes y su entorno, como es el caso de los referentes históricos y míticos de la región fronteriza, de la siguiente manera:

> Frente a la escasa, aunque no menos importante, atención de algunos escritores nacionales […] se alza una imponente oleada de obras de los dramaturgos del norte dedicados no solo a ciertos episodios históricos protagonizados por determinados personajes locales, sino también a una gran variedad de acontecimientos que en rigor forman parte de la prosa cotidiana, pero que han sido relevantes para la configuración de la idiosincrasia y el desarrollo cultural del norte del país (Mijares Los héroes 2004 19-20).

Prosa cotidiana traducida a texto dramático.

[19] Este artículo es parte de una investigación inédita más amplia sobre El narratema de la Revolución mexicana como sujeto y referente de acción dramática.

> por acción y efecto de sus dramaturgos, los héroes y la historia, que forman parte del imaginario colectivo en los estados fronterizos, son la materia prima de los textos cuya función no se concreta al rescate y la consignación, sino que aspira al análisis plurifocal, las estructuras irradiantes y los desenlaces abiertos a múltiples opciones, apropiaciones, interpretaciones… de los lectores y espectadores (19).

Formas de expresión, de escritura dramática 'histórica', no distintas a las utilizadas por Liera, Gabriel Contreras o Medardo Treviño, por solo nombrar a unos cuantos, pero sí muy distintas a las pocas muestras de 'teatro histórico' de la corriente hegemónica nacional.

El predominio de una dramaturgia comprometida con el diario acontecer social de aquellos días, permitió soslayar el simulacro de la representación oficial de la Revolución; cuya desmitificación se encuentra presente en "La madrugada", de Juan Tovar, a partir del inicio de la década de 1970; volviendo el teatro mexicano a este narratema, una y otra vez en las siguientes décadas del siglo XX y en la primera del XXI; retomando los hechos históricos del movimiento armado y de sus caudillos, para desmitificar la historia de bronce escenificada por el Estado.

Villa el guerrillero

Para comprender mejor la figura legendaria de este mítico guerrillero hemos recurrido a la presentación efectuada por Wilberto Cantón sobre "Muera Villa", bosquejo de la obra posterior: "La madrugada", del mismo Juan Tovar, sobre este héroe legendario. Bosquejo que citamos *in extenso*, debido a que posteriormente presentamos otras obras constitutivas del narratema y del mitologema del héroe popular revolucionario.

> Pasional, valiente, cruel, tierno, impulsivo, Pancho Villa es la encarnación del bandolero generoso, con todas las cualidades y defectos que puedan suponerse en un hombre que vive las tragedias de su pueblo y entregara su vida a la lucha por aliviarlas. Nimbado por la leyenda desde mucho antes de su muerte, su nombre es famoso no solamente en México, sino en todo el mundo: se ve en él al guerrillero implacable y casi invencible, que se sobrepone a su condición social y gracias a su audacia e inteligencia supera las fallas de la deficiente educación que recibió.
> Villa —cuyo verdadero nombre fue Doroteo Arango— nació como hu-

milde campesino, en la Hacienda de Río Grande[20], Estado de Durango. El principio de su historia (o de su leyenda) es el patético caso del peón que se insurge para defender el honor de su hermana, violada por el patrón —tema muchas veces tratado en la literatura de la época—. De allí arranca una vida que quizá hubiera quedado confinada en los límites del bandolerismo, si el inicio de la Revolución no le hubiera dado ocasión de mostrar insospechadas dotes militares y organizativas.

Se convierte, al unirse a los partidarios del movimiento contra el dictador Porfirio Díaz y, al triunfo de la causa, se incorpora al ejército con grado de general honorario. Enemistado con Huerta, entonces cabeza de las tropas federales y por tanto en ese momento maderista, está a punto de ser fusilado; pero logra huir hacia Estados Unidos, de donde regresa cuando es asesinado el Presidente Mártir, a quien guardó ejemplar fidelidad. Solo ocho hombres lo acompañaban al cruzar la frontera; pero muy pronto cientos y miles habrían de unírsele para formar la División del Norte, al frente de la cual libra batallas memorables, como la de Torreón, digna de figurar en tratados de estrategia, y la de Zacatecas, que significó el principio del final del gobierno de Huerta.

Después —en condiciones que ya han sido relatadas antes— se enemista con el Jefe del movimiento constitucionalista [Venustiano Carranza] (con quien frecuentemente tuvo diferencias, debidas sobre todo al opuesto temperamento de ambos) y como Jefe de Operaciones designado por la Convención de Aguascalientes, continúa peleando; pero su estrella comenzaba a declinar y varias derrotas lo van replegando hacia el norte, donde al fin decide disolver la División que comandaba y volver a su primitiva condición de guerrillero.

Un Congreso Constituyente reunido en Querétaro, redacta la Nueva Constitución (1917), conforme a la cual es electo, Presidente de la República, Venustiano Carranza. Villa le crea algunos problemas, sobre todo de carácter internacional, por su ataque a la población norteamericana de Columbus, que origina la expedición punitiva que los Estados Unidos enviaron a territorio mexicano, para buscarlo y castigarlo; pero no lo pudieron encontrar y siguió en pie de guerra hasta que, al enfrentarse a Obregón y otros conocidos militares con el gobierno, Carranza es asesinado.

---

[20] El dato real completo de su nacimiento: Rancho La Coyotada, municipio de San Juan del Río, Durango.

> Poco después depone las armas; firma los Convenios de Sabinas, según los cuales se le reconoce el grado de general de División, con haberes completos, y recibe en propiedad el rancho de Canutillo, Chihuahua, en donde se dedica a la agricultura en unión de varios de sus antiguos compañeros, del grupo conocido como Los Dorados [de Villa], que formaban su guardia personal. Pese a su actitud pacífica, sus enemigos fraguan un complot para asesinarlo, lo cual ocurre el 20 de julio de 1923; cae acribillado en la ciudad de Parral, durante una emboscada. Su destino final —asesinado a traición— es semejante al de otros grandes dirigentes de la Revolución: Madero, Zapata, Carranza y, unos años después, Obregón. (Cantón 1982 787-788).

La visión que se ha forjado alrededor de la imagen de Villa, ha sido maniquea y unilateral, presentándolo, por una parte, como un personaje atroz y sanguinario, dramáticamente primario. Otra de las expresiones de la representación de los rasgos, carácter y personalidad de este personaje, ha sido la del simulacro de este caudillo en la historia oficial de la Revolución institucionalizada, convirtiéndolo en un personaje famoso y popular; confiriéndole incluso al rango de héroe, de mito; como el más popular de los caudillos de la lucha armada[21], sobre todo en la mejor época del cine nacional. Sin embargo, si consideramos los otros rasgos de su carácter, no relacionados con los hechos revolucionarios, estos delatan una personalidad desconocida, que precisamente devela la razón de su arraigo entre la tropa y en el reconocimiento del pueblo. Perfil presentado por Tovar en ambas piezas, posteriormente retomado por otros dramaturgos.

Su actividad, esta sí como 'Cincinato moderno', una vez amnistiado —no como lo pretendiera Obregón al preguntársele si aceptaría ser postulado para otro período presidencial—, son prueba de ello, y de otros muchos rasgos de su carácter.

> En su hacienda organizó el trabajo comunal, convirtió la iglesia en troje, compró maquinaria agrícola, sembró, plantó y cosechó trigo, maíz y fri-

[21] Popularidad que ha traspasado las fronteras nacionales, como lo puede constatar la anécdota", en 1960, en Moscú, de un compañero de estudios, de origen japonés, cuando me cantara en español, unos versos desconocidos por mí, de la canción "La cucaracha": "Una cosa me da risa / Pancho Villa sin camisa, / Ya se van los carrancistas / porque vienen los villistas. / La cucaracha, la cucaracha [Victoriano Huerta] / Ya no puede caminar / porque no tiene / porque le falta / Marihuana que fumar.

> jol, construyó una escuela para los hijos de los campesinos, construyó casas para sus empleados, trazó calles, introdujo los servicios de correo y telégrafo, instaló talleres de carpintería, carnicerías y zapaterías, fundó un banco de crédito agrícola e impulsó la industria ganadera (Musacchio 1990 210).

Sin embargo, este sesgo, presente en sus actividades como civil, no impediría que Álvaro Obregón confabularía en su contra para asesinarlo impunemente, temeroso, precisamente, de la popularidad del Centauro del Norte, y sabiendo no contar con la simpatía de este, al no apoyar a su candidato oficial —Plutarco Elías Calles— para sucederlo.

> A fines de 1922 expresó al periodista Regino Hernández Llergo sus simpatías por el precandidato a la Presidencia Adolfo de la Huerta, quien estaba en competencia por el cargo con Plutarco Elías Calles. El 20 de junio de 1923, Villa y sus acompañantes fueron asesinados en una emboscada, en Hidalgo del Parral, por Jesús Salas Barraza (Musacchio 1990 210).

La madrugada (1970)

Juan Tovar Botello (Puebla 1941 - Ixcatepec, Tepoztlán Morelos 2019), realizó estudios de ingeniería química en la Universidad Autónoma de Puebla. En 1962 se trasladó a la Ciudad de México en donde estudió teoría y composición dramática con Luisa Josefina Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; al igual que con Emilio Carballido. Profesor del IPN, de la EAT del INBA, del Centro Universitario de Teatro, del Centro de Experimentación Teatral, del Centro de Capacitación Cinematográfica, de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Becario del Centro Mexicano de Escritores 1964-1965 y 1974-1975, traductor, argumentista y narrador. Editor y colaborador de suplementos culturales y revistas.

> como autor de obras teatrales sobresale el conjunto de dramas, algunos fársicos otros tragicomedias, que Juan Tovar ha denominado 'antihistóricas', pero que se basan precisamente en personajes históricos: *El destierro* (el suicidio de Antonia Rivas Mercado), *La madrugada* (el asesinato de Francisco Villa), *Las adoraciones* (la quema de un noble indígena por parte de la Santa Inquisición a causa de la fidelidad a su

religión), *Manga de Clavo* (los últimos días del dictador Santa Anna), y *Fort Bliss* (la exculpación de Victoriano Huerta como el asesino de Francisco I. Madero). También ha realizado adaptaciones de novelas clásicas del género fantástico como *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jean Patocki, notable por el entrecruzamiento de planos narrativos y estancias temporales, y *El monje*, de Mathew Gregory Lewis, así como de obras de escritores mexicanos como *Los encuentros*, basada en la obra de Juan Rulfo [adap. de algunos cuentos de *El llano en llamas* y pasajes de *Pedro Páramo*], y la ópera *Aura*, basada en la novela homónima de Carlos Fuentes. (*Diccionario de Escritores Mexicanos* t VIII 558).

Su obra sobre las muertas de Ciudad Juárez "Tlatoani (Las mujeres de Suárez)" (2008), está publicada en *Hotel Juárez dramaturgia de feminicidios*. Teatro de Frontera 22/23.

Sobre la representación de "La madrugada" —la obra tiene el subtítulo: Corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa—, por la Compañía de Teatro del Estado de Chihuahua, dirigida por Manuel Talavera Trejo, en la IX MNT Villahermosa 1987, el crítico Miguel Ángel Pineda escribió:

> Indudablemente es Sergio Magaña el dramaturgo que mejor ha tratado los temas históricos, ya con una gravedad y hondura difícilmente inigualables como en *Moctezuma II*, ya con fina mordacidad e ironía para dramatizar una relación que igual ha servido para alimentar odios que para designar a la Eva de nuestro mestizaje: Cortes y la Malinche de *Los Argonautas*; otros, sin embargo, se han atrevido con esta clase de teatro, contándose entre ellos Juan Tovar, quien recrea en *La madrugada* con mano diestra, el asesinato de Francisco Villa, aunque algo deba al Brecht del *Círculo de tiza caucasiano*. […] La temática es esta: El asesinato de Francisco Villa a manos de rencores vivos como Melitón Lozoya, Gabriel Chávez y, entre varios más, el diputado por Durango Jesús Salas Barraza, quien se convertiría en autor intelectual del asesinato. (Pineda El Día1987).

Juan Tovar despliega este argumento, básicamente desde la perspectiva de los asesinos, mostrándonos sus temores, conflictos, rencores, desistimientos y, finalmente, el furor y la saña con que acribillan al llamado Centauro del norte.

> A diferencia de una obra como "Las adoraciones" (estrenada en 1983) o de "El destierro" (estrenada un año antes), "La madrugada" es un texto sencillo y eficaz teatralmente —creo que es lo mejor que ha escrito como dramaturgo Tovar—, lo que no impidió que Talavera Trejo recurriera a una versión anterior del propio Tovar llamada "Muera Villa" (Partida 1997 138-139).

Si bien Juan Tovar, en "Muera Villa" (1969), presenta como asunto principal las disquisiciones de los protagonistas para justificar el asesinato del Centauro del norte; el autor recurrió para ello a la información documental; identificada en su Nota Final:

> El hilo central de la trama ha sido la versión de antecedentes, hechos y consecuencias establecidas por Víctor Ceja Reyes en *Yo maté a Pancho Villa* (1960), completada con un informe oral de Mario Castillón Bracho sobre los hijos de Salas Barraza y con un episodio adaptado de *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael Muñoz, cuyo "Pancho Villa, rayo y azote" también aportó detalles. Los documentos que se citan (confesión de Salas y parte médico de la autopsia practicada a Villa por los doctores Hefter, Manuel E. González Palavicino y Ernesto Quiroz) están tomados de Ceja Reyes; el epígrafe, de las notas de W. Y. Evans-Wentz a *The Tibetan Book of de Dead*. (Cantón 1982 813).

Esto nos muestra, no cabe la menor duda, que Tovar recurrió a material documental para la escritura de esta obra; sin embargo, no podemos decir que nos encontrarnos ante un texto dramático escrito según el modelo del teatro documento, o teatro crónica, porque, si bien los hechos corresponden a los históricos, solo sirven de referentes para ficcionalizar a los personajes concretos, reales, participantes en el asesinato de Villa, presentándolos como caracteres, a través de las discusiones sostenidas entre ellos, en las que se pone de manifiesto el discurrir de sus inquietudes y preocupaciones, mostradas y significadas ideológicamente por Tovar, desde su perspectiva, antes de perpetrar su delito.

El recurso del cual se vale Tovar en el inicio de su relato dramático, es el de la presencia de un Salterista, especie de narrador o *speaker* brechtiano.

Luz al Salterista: un anciano sereno, de ropa humilde, que entra en primer término.
Salterista: Buenas noches les dé Dios. Voy a cantar el nuevo corrido de la muerte atroz de mi general Francisco Villa, en paz descanse. Lleva por otro título "La despedida de Doroteo Arango". Ojalá y les guste.
Ay de ti, Francisco Villa,
te mataron a traición
muchos hombres emboscados
y Dios que te abandonó (Cantón 1982 789-780).

Otro recurso dramático utilizado por Tovar, para romper el modelo del teatro documento, es la presencia de Villa, al ficcionalizarlo como personaje, ya muerto, quien en una tirada monológica resume su biografía y su postura político-social.

Villa: Mi nombre, por ahora, es Francisco Villa. Ustedes lo han de conocer —como no lo van a conocer—. Desde siempre lo supe: este nombre elegido para tapar las fechorías que cometí llamándome Doroteo Arango. El nombre de Francisco Villa, llegaría a correr mucho más que el otro y con fama muy distinta: no la del enemigo del rico sino la del amigo del pobre, que no sale siendo lo mismo, mis muchachitos, a ver si se despabilan. […] Pero cuando uno toma de veras la causa de todos los jodidos, lo mueven el amor y el deseo de armonía, y eso ya es otra cosa. […] Eso es lo que pedí siempre; lo que pido aquí hoy: en Hidalgo del Parral, Chihuahua, con fecha veinte de julio de mil novecientos veintitrés, me mataron en montón y por la espalda, mientras iba yo en mi coche. Pido Justicia, y como antes, no voy a conformarme con pedir. Túpele, mi muchachito.
(Sube en la plataforma mientras el Salterista vuelve a cantar y se oyen pasos lentos: botas con espuelas, cascos —hombres que llevan de la brida a caballos fatigados—).
Salterista: Melitón Lozoya, dime
que por qué tu suerte indina
Melitón Lozoya dijo:
Porque he de matar a Villa (Cantón 1982 790).

Si bien el recurso dramatúrgico-escénico, señalado por Pineda, pertenece más que al teatro documento, al modelo brechtiano, dominante en casi

todo el teatro latinoamericano en la década de los años sesenta; el utilizado por Tovar lo asiste para mostrarnos el yo interno de los personajes, expresado en voz alta en sus interlocuciones a través de sus cavilaciones; por ello no se identifican con este último modelo, ni tampoco del todo con la estética expresionista —tan cercana a Brecht—, como lo menciona Cantón en su sugerente presentación a esta obra: "Muera Villa".

> Inédita —y aún no estrenada—, esta obra reconstruye con toda fidelidad posible en el teatro, el asesinato de Pancho Villa; puede, por tanto, considerarse dentro de la corriente 'testimonial'. Su tratamiento, aunque verista, utiliza algunas técnicas de carácter expresionista que acrecen la espectacularidad y emoción que sugiere el texto.
> Si los caracteres son presentados sin exceso de análisis, estas duras pinceladas componen muy bien el cuadro humano e histórico en que acontecieron los hechos; el autor no se ha dejado seducir por lo 'teatral': quizá de esta honestidad surge la impresión de fuerza que el texto produce, su innegable vigor y emotividad (Cantón 1982 788).

De hecho, en "La madrugada", tanto la estética dramatúrgica como la espectacular resultan eclécticas; peculiaridad que, por otra parte, caracterizara al teatro latinoamericano desde fines de la década de los cincuenta, estética manifestada por igual ya en el texto espectacular, a través de la escenografía y, obviamente, al modelo de iluminación requerido por esta, con reminiscencias clásicas evidentes a la tragedia.

> Acto único
> Fachada de un edificio estilo griego: columnas, pórtico, peldaños al frente a todo lo ancho. Detrás, sobre un piso que asciende en declive, dos áreas: 1) el cuarto —dos en realidad, muy estrechos, unidos por un boquete en la pared divisoria—, pacas y costales de forraje, mantas, latas de comida, techo bajo, sugerencias de celda; 2) un espacio sin paredes ni techo, con una plataforma tipo estrado (Cantón 1982 789).

En "La madrugada", Tovar nos muestra el hecho mismo, no las disquisiciones sobre este, ni las reflexiones ético-morales de los ejecutores del asesinato del Centauro del Norte, como en "Muera Villa". Para ello, en la construcción de su fábula, toma los referentes históricos antes investigados; pero siguiendo estructuralmente el modelo musical del corrido norteño,

en el que se cantan las glorias y desventuras de los míticos héroes populares —narratemas—, de bandidos generosos generalmente, opuestos a los abusos de la autoridad; aunque el inicio de la representación se abre con la Canción de la tierra.

En el caso de este corrido-dramático, de los múltiples escritos y cantados sobre el mítico Francisco Villa y su asesinato, el autor recurrió a un coro formado por 8 hombres y una mujer: Luz Corral —una de las mujeres más conocidas de Villa—, al mismo tiempo que personifica a los protagonistas históricos de la Revolución, en el desarrollo de un relato dramático fragmentado, dividido en 11 cuadros; cuya estructura, como ya se mencionó anteriormente, tiene cierto parentesco con la dramaturgia brechtiana, el modelo histórico, y el documental; predominando sobre estos la estructura narrativa del corrido.

Al recurrir Juan Tovar en "La madrugada" a este género musical, sobresale la esencia de la lírica popular de la región norte de país, como elemento fundamental del texto espectacular; como lo señaláramos en 1998, al glosar la escritura del texto.

> Esta obra se estrenó en 1979, dirigida por José Caballero —director de su tetralogía—, con el grupo Vámonos Recio del CUT [Centro Universitario de Teatro] y ha sido representada por otros grupos. Denominada por el autor "Corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa", surgió después de concluir la escritura de su novela *Criatura de un día*, y, al responder a una pregunta de Uriel Martínez en una entrevista, el autor nos explica —mejor que nadie— su propia obra:
> [Uriel] —"La madrugada" es una tragedia escrita en forma de corrido. ¿Por qué toma una forma de cultura popular con un fondo trágico?
> [Tovar] —Como que sentí la necesidad de echar raíces, de sentirme otra vez en tierra. Y rescaté ese viejo proyecto sobre la muerte de Pancho Villa, un tema que Óscar Villegas(†) [dramaturgo mexicano] me había regalado y del que yo había hecho un tratamiento años atrás. Pero no había hallado la forma de corrido, que ahora me pareció natural, ni el tema trágico, que, más que en Villa, se centra en el coro: los campesinos que son al mismo tiempo los asesinos. Por un lado, piden justicia; por otro, matan al guía que pudo dárselas. Y es que el asesinato de Villa es, en primera instancia, un pleito de pueblo, envidias entre compadres. Ya dispuestos y organizados, los asesinos consiguen subsidio y entonces es cuando la cosa se vuelve política. Pero no lo era para los compadres,

ni parece que hayan cobrado más conciencia de las repercusiones de su acto de venganza personal.
Ahí está la tragedia, en esos tipos que se lamentan de su suerte, su desposesión, su explotación, su cansancio y que, en un momento dado, se vuelven los asesinos que impidieron que se resolviera su propia situación. Pero no hay tragedia personal: es la tragedia de la tierra (Partida 1998 189).

Y agregaríamos más adelante:

Mas para esta interpretación de la historia de esos campesinos-asesinos, de esos compadres que darían inicio al mito del centauro del Norte, recreándolo, Tovar en un rito exorcizador de nuestras culpas, partiría, ante todo, de la investigación de las crónicas y los documentos sobre los sucesos conducentes al asesinato de Villa (Partida 1998 189).

Razón por la cual encontramos dos niveles en la estructura dramática: el histórico-documental, junto a las enseñanzas brechtianas del teatro épico, y otro, determinado por el corrido, por el relato y la lírica popular, modalidades que le permitirían al discurso de los personajes la riqueza lingüística, también en dos niveles: uno, el de la crónica en discursos monológicos de los autores intelectuales del crimen ordenado, según el decir popular, por el presidente Álvaro Obregón y por Calles; otro, el del habla de los campesinos; ya que Tovar llega al lirismo y recrea cadencias rítmicas en cada uno de los breves parlamentos de ellos, a partir de los diversos giros lingüísticos, refranes y metáforas de la lírica popular.

Por eso, no es nada extraño que el director Ludwik Margules encontrara el entramado dramático de las obras de este autor en el lenguaje.

El idioma es el centro de la investigación y de experimentación de la dramaturgia de Juan Tovar. Giros y proverbios populares, mezcla de expresiones de diferentes comarcas del país, formas históricas del habla para hacer evidente nuestra contemporaneidad, material documental lingüístico y mil procedimientos más, mezclados en el crisol, para conseguir el idioma teatral de la creación escénica (Margulles 1991 1046).

Mismos niveles de discurso que le permiten a su vez una peculiar construcción de personajes, como anteriormente fuera señalado por el autor:

> De acuerdo con una convención escénica propia de Juan Tovar, que rompe con la puesta en escena decimonónica, el autor convierte el coro de campesinos en actores —teatro dentro del teatro—, los actores se tornarán asesinos, mujer, Pancho Villa y de nuevo volverán a ser el coro de campesinos (Margulles 1991 1048).

Convención correspondiente a la estructura de la danza de los concheros, según el dramaturgo:

> [Tovar] —Ya escrita "La madrugada", vine a caer en cuenta de que el reparto básico equivalía al de la danza de los concheros, que son 11 o 12 hombres y una mujer, que llaman la Malinche [...] esta es la forma de "La madrugada", son un montón de hombres que están tratando cuestiones políticas y de enemistad personal, pleitos de hombres, y la mujer está quieta en el centro de todo el asunto. Inconscientemente, trabajando a partir del sentimiento de la tierra, caí en una forma tradicional que ya había sido planteada anteriormente por los concheros.
> Aseveración evidente del interés específico de este autor, no solo por la historia nacional, sino también por la recuperación de nuestra cultura patrimonial (Partida 1998 189-190).

De todo lo anterior podemos concluir que, en ambas obras de Juan Tovar nos encontramos ante un teatro de resistencia, al no aceptar las representaciones oficialistas de la historia sobre la Revolución; rechazando el simulacro canonizado de ella por el partido político en el poder. Para ello, el autor se valió de diversos recursos dramatúrgicos y escénicos provenientes de diferentes modelos; para construir el propio. Utilizados por igual en otras obras con trasfondo histórico, constituyentes del corpus principal de su producción dramática, además de que, en estos dos casos, hace eco de la cultura regional, patrimonial, norteña, referente a los mitos sobre el héroe principal de esta región: Pancho Villa; utilizando para ello la rica tradición de la oralidad, como son los corridos escritos sobre este personaje después de su asesinato.

¿Herraduras al Centauro? (1995)

Enrique Mijares (Durango 1944). Doctor en Letras Españolas por la Universidad de Valladolid, España. Coordinador del Área de Literatura en la maestría de Ciencias y Humanidades de la UJED. Ha sido becario del Sis-

tema Nacional de Creadores de Arte. Imparte talleres de dramaturgia en diversas ciudades del país y del extranjero, desde su perspectiva dramatúrgica de 'Realidad Virtual' e 'Hipertexto', derivadas de sus investigaciones sobre el teatro fronterizo, así como de sus análisis sobre la producción dramática de Antonio González Caballero, Jesús González Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda, principalmente. Se ha destacado también por el seguimiento ensayístico puntual sobre la obra de Carlos Fuentes, como lo muestra su tesis doctoral: Carlos Fuentes y el Quijote y su libro de ensayos *Los años con Carlos Fuentes*, y algunas adaptaciones teatrales de obras narrativas, como *Metamorfosis* de Kafka. Ha sido galardonado con los premios Internacionales: Tirso de Molina (España "Enfermos de Esperanza", 1997), Manuel Acuña (Acuña, Coah. "Le pusieron precio a su cabeza", 1996), Emilio Carballido (Xalapa, Ver. "Árbol de la esperanza", 1995); y Nacionales: Juan Ruiz de Alarcón, Taxco, Gro. 2020; José Fuentes Mares, UACJ 2004; Xavier Villaurrutia, Morelia 2003; y UANL 1995, por "Herraduras al Centauro".

De estirpe cinematográfica, el relato de *¿Herraduras al Centauro?* está constituido por tres partes: "Perro del mal", "Vivo o muerto" y "Manos impunes", que corresponden a tres períodos de la vida de Pancho Villa, y pueden considerarse autónomas o fragmentos de un relato sobre el protagonista —¿multifocalidad, de acuerdo a su propia poética?—.

En "Perro del mal" se nos presenta al protagonista en el inicio de su vida adulta como el abigeo llamado Doroteo Arango Quiñónez; posteriormente con el pseudónimo de Francisco Villa —adoptado de su abuelo Jesús Villa—, hasta su encuentro con Madero, comprometiéndose a apoyar su causa revolucionaria.

En "Vivo o muerto": el surgimiento de la División del Norte, la adhesión de Felipe Ángeles, la traición de Huerta, su desacuerdo con Carranza, la descomposición de su tropa y su asesinato el 20 de junio de 1923, ya retirado en amnistía, al no apoyar a Plutarco Elías Calles, sino a Adolfo de la Huerta, como candidato presidencial, sucesor de Obregón —al parecer por órdenes de este—.

"Manos impunes" se centra en el proceso jurídico después del asesinato, sin aclararse quiénes fueron los autores intelectuales de su muerte; el juicio de la historia sobre su personalidad, y el de él mismo, en su dualidad Arango-Villa.

De lo anterior puede colegirse que el asunto de la trilogía es la persona de Villa, de donde surge el sujeto de la acción dramática, y no los propios sucesos históricos, al solo cumplir estos la función dramática de referentes. Si

bien Mijares presenta el devenir histórico de la lucha armada de la Revolución hasta el asesinato de su protagonista; de acuerdo a las fuentes consultadas, sirviendo estas solo de fondo histórico para desentrañar la ambivalente personalidad del caudillo mítico del norte. Para ello, Mijares recurre a los estudios de la nueva historiografía y su enfoque, como instrumentos para desentrañar este mito, convertido en símbolo en la actualidad, en emblema de las luchas populares nacionales, en ideologema[22] convertido en mitologema; incluso como figura ejemplar liberadora para los latinoamericanos.

> *La noción de texto como ideologema.* […] El ideologema es aquella función intertextual que puede leerse «materializada» a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales. (Kristeva 1982 15-16).

El investigador cinematográfico Aurelio de los Reyes lo señala así en su prólogo a la obra.

> Francisco Villa y Emiliano Zapata fueron por mucho tiempo (todavía en 1968 lo eran), símbolos de las luchas de los marginados por una justicia social. […]
> La historia política contemporánea reciente sustituyó a Villa y Zapata por Lázaro Cárdenas. Aquellos pasaron a ocupar un segundo plano en la vida nacional, no regional, porque en Durango, Coahuila y Chihuahua en el norte, como Morelos en el sur, continuó el mito de ambos justicieros entre los desposeídos. En Chihuahua a fines de julio se lleva a cabo la cabalgata villista; un grupo de jinetes visita varias ciudades en un recorrido que termina en Parral justo el aniversario de Villa, sus devotos provenientes de varias poblaciones, se unen para recorrer en autobús su ruta: […]. En ambos recorridos lo sorprendente es encontrar gente joven, niños aún; todos campesinos. En Torreón, el retrato de Villa suele compartir espacio con el Sagrado Corazón o la estampa de algún santo en la recámara de las prostitutas. Las paredes del museo villista de Torreón desprenden la misma religiosidad de los muros que exhiben los exvotos del Santo Niño de Atocha, en Plateros, Zacatecas, por la manera de colocar los recuerdos villistas regalados por antiguos

[22] "0.1.1.2.

> revolucionarios o sus herederos; documentos firmados de puño y letra de Villa: nombramientos de oficiales, cartas, dotación de tierras; viejas pistolas; ropa, balas, casquillos, retratos, retratos y más retratos […]
> Desde los años sesenta, mientras tanto, la historiografía revisó a paso lento, como exigen los estudios profundos, la figura de ambos caudillos, para comprenderlos como hombres, héroes y caudillos, y superar el elogio o el vituperio característicos de la historiografía testimonial desarrollada con la consolidación de la facción carrancista en el poder. Destacan los estudios de John Womack sobre Zapata y de Friedrich Katz[23] sobre Villa. Me parece que, producto de ambas circunstancias —Chiapas y la nueva historiografía— son los textos que Enrique Mijares presenta a continuación: *¿Herraduras al centauro?*: *Perro del mal, Vivo o muerto* y *Manos impunes*. La dramaturgia se enriquece con una visión de Villa animada por un espíritu de comprensión.
> Sorprende con gratitud, en la trilogía *Herraduras al centauro*, el rescate del habla regional, sobre todo cuando las telenovelas olvidan los giros y la acústica del lenguaje que con tanta precisión fijó el viejo cine mexicano. Y el rescate de la figura de Villa, presentado aquí como una víctima de las circunstancias. (Reyes en Mijares 1997 7-9).

Lo sobresaliente en el relato dramático de Mijares es, precisamente, la mitología bordada alrededor de este héroe justiciero: las leyendas, consejas, corridos; siendo estos los principales elementos de su constructo dramático.

Narratema, por otra parte, que ha servido para múltiples montajes, múltiples representaciones de su figura, su leyenda y su mito; como siempre ocurre, con un héroe, con un caudillo de raigambre popular; como lo sigue siendo Villa, cuya imagen es mostrada ya favorable, ya negativamente; y cuya verdad se encuentra muy alejada de una supuesta realidad.

Si bien Mijares recurre, paso a paso, al relato de los sucesos relacionados con la vida y milagros de este rebelde héroe revolucionario, solo los toma para construir la fábula del relato dramático, efectuando grandes elipsis en su narratividad. Para ello, Mijares expone la existencia de Arango-Villa a tra-

[23] En los documentos estudiados por Katz, este ha encontrado la correspondencia en la que el asesino de Villa le había avisado a Joaquín Amaro, secretario de Guerra de Calles, sus intenciones de cometer el crimen. Sin este disuadirlo. Después lo ayudó para que tuviera un juicio rápido y saliera libre. Sin embargo, concluye el investigador, esto no es prueba contundente de que Calles y Obregón, hayan mandado asesinar a Villa.

vés de los labios de los involucrados, personajes históricos ficcionalizados, al igual que los reales o literarios; por medio de la escenificación sucinta e instantánea de las múltiples y caleidoscópicas situaciones relevantes de la biografía del Centauro del Norte y de sus 'Dorados'. Estructura dramática constitutiva de la fábula, narrada en un entramado puesto en cuadro; puesto en imagen, a la manera cinematográfica.

Lo anterior pone en claro que el dramaturgo no tiene para nada la intención de brindarnos un retrato realista —¿para qué?— del Centauro y de los personajes históricos involucrados; ni tampoco una representación fiel de los sucesos. Para ello, Mijares recurre primero al propio desdoblamiento del protagonista en un imperceptible monólogo interior concretizado por los personajes que lo rodean, llegando incluso a clonarlo en sus dos facetas psicológicas contradictorias: el bandolero roba vacas y el caudillo nacionalista y patriarcal; facetas puestas en crisis en sí mismas, para mostrarnos a un héroe psicosocialmente en conflicto consigo mismo (¿bipolaridad?).

Insistimos en que no se trata de un teatro histórico sobre los sucesos revolucionarios presentados; al no ser estos el sujeto de la acción dramática; ya que, como lo señala Aurelio de los Reyes, la intención del dramaturgo es la de rescatar "la figura de Villa, presentado aquí como una víctima de las circunstancias". Intención determinante del hilo conductor del relato a través de las reflexiones y cavilaciones del propio Mijares, sobre las representaciones, mistificaciones y simulaciones efectuadas sobre el Centauro del Norte a todo lo largo de la historia sobre la Revolución. Narrativa, según Mijares, constituida conscientemente por el protagonista mismo. En tanto, el objetivo del dramaturgo es el de desmitificar las consejas surgidas sobre su personaje, mediante el desmontaje de esa figura, de ese constructo psicosocial, mitificado por el pueblo, por una parte y, por otra, correspondiente al narratema de la historia oficial, como el propio Arango-Villa lo manifiesta, según palabras del dramaturgo:

> Arango: De aquí pal real, general: ¡Estatuas y monumentos le van a sobrar! ¡Van a querer traficar hasta con su memoria!
> Villa: Mi nombre les servirá de pretexto y escudo para todas sus maniobras políticas.
> Arango: Héroe o bandido, según convenga. Y usté sin poder evitarlo, mi general. Traído y llevado, como quien dice. Ai usté verá. (Mijares 1997 108).

Además de las elipsis y anacronismos en el relato, no olvidemos la línea desarrollada por la acción dramática, correspondiente al juicio propuesto por Mijares. Juicio puesto de manifiesto a través del discurso de todos los personajes, para contarnos, por una parte, la visión de la historia sobre los sucesos en cuestión y, por otra, la del dramaturgo desde su posición ideológica, puesta de manifiesto en los labios de sus personajes-razonadores y patentizada a todo lo largo del texto dramático.

Muestra de ello es la escena "Oigan, señores, el tren, qué lejos me está llevando"[24] en la que Mijares nos brinda la visión apocalíptica de la pesadilla de Villa, una crisis de conciencia, logrando el autor sintetizar la personalidad total de su protagonista. Si bien el personaje, sin ser una presencia documental ni realista (como repetidas veces lo hemos señalado aquí), tampoco se convierte en la máscara social brechtiana; sin que esto signifique que Mijares renuncie a muchos de los recursos dramático escénicos de los modelos de acción dramática no aristotélicos, conducentes a lo denominado por él 'realismo virtual', considerado por algunos investigadores teatrales, como características escénico-dramatúrgicas propias del hipertexto.

La casa de las paredes largas (1998)

En *La casa de las paredes largas*, de Gabriel Contreras (1959), el personaje motivo de estudio, nunca está presente en escena, solo se hace alusión a él de manera humorística, una mera metáfora; situación propiciadora del pitorreo, de la chunga, sobre los protagonistas, por parte del autor.

Estrenada el 2 de mayo de 1998, por el grupo Mexicali a Secas, taller de teatro de la Universidad de Baja California, Campus Mexicali, bajo la dirección de Ángel Norzagaray, en esta comedia delirante, Contreras relata de manera pretendidamente ingenua, a la manera del teatro tosco, algunos sucesos que giran alrededor del movimiento armado de la Revolución en el norte, y sobre algunos mitos alrededor de Pancho Villa, enlazados subrepticia, episódica y vertiginosamente con los sucesos del 68, por medio de una narración muy emparentada a la del *comic*.

> El general Guadalupe Tovar es un espectro a caballo que viste un uniforme militar agujereado por las balas y con viejas manchas de sangre. No encuentra descanso para su alma desde que, enojado por el fracaso

[24] Canción-corrido muy divulgado en la tradición de la música popular norteña desde la época de la Revolución.

> de su tienda, la ruina del pueblo y porque la Revolución fuera tan convenenciera que no llegara hasta él, salió a buscarla por su cuenta. Habló muy seriamente con los dos jóvenes que le ayudaban a llevar el tendajo, se nombró general en breve y sustanciosa ceremonia, les dio overoles, pistolas, sacos, algo de comida y caballos, y partió con ellos con una sola idea en la cabeza: acabar con los norteamericanos y con sus más fieles cómplices, los carrancistas; anda en pos de Francisco Villa para unirse a sus tropas y pelear junto a él, pero nunca lo encuentra, siempre llega tarde a los campos de batalla, cuando estos han quedado cubiertos de cadáveres; entonces se da a la tarea de enterrar a los muertos; en cierta forma, su aportación histórica es de tipo higiénico y preventivo (Mijares Los héroes 2004 21).

Es posible que este sea el único relato dramático nacional sobre ambos temas, contado en tono exultantemente cómico, a la manera irreverente del sentido del humor popular; rayano en el absurdo, si no predominara en él, el efecto tosco de su relato dramático [*dixit* Peter Brook]; tanto por el carácter como por el discurso de los pobladores de la región norte del país. Sin costumbrismo alguno, sin folklorismos ni estereotipos norteños; sino de personajes comunes de la región, presentados exageradamente a través de una fábula inverosímil y desmesurada, sobre ambos sucesos históricos antes mencionados. Para ello recurre al cotidiano y al imaginario regionales; además de los retruécanos del autor, propios de su sentido del humor; presente en otras de sus obras, como lo indica el propio título, "Frankenstein bajo fuego", del texto dramático publicado junto con "La casa de las paredes largas".

Un intento de análisis dramatúrgico de esta obra tendría que reproducir escena por escena, para mostrar lo anterior, al enfrentarnos a un texto dramático en el que, como lo plantea Mijares en la enumeración de las técnicas y recursos propios del realismo virtual, ya que en "La casa de las paredes largas" predomina la fragmentación, el collage, el palimpsesto; la multifocalidad, la deconstrucción, etcétera; es decir, todos los recursos atribuibles a la estética de la dramaturgia del hipertexto; además de las metáforas ideológicas y la parábola desarrollada por Contreras.

Cualquier paráfrasis o análisis sobre el título de algunas escenas y la fecha en que se ubica la acción, sería redundante, al igual que sin explicación alguna. La escena inicial: El general y los espectros índigo, ocurre en 1969; la

segunda: La leyenda, en 1991; en tanto que la tercera: Dicen que Villa anda en Durango, sucede en 1913.

En "La casa de las paredes largas" nos encontramos, indudablemente, con un relato escénico-dramático que se apropia de algunas de las diversas leyendas sobre el caudillo del norte, tomándolas como asunto de la acción dramática, y que Contreras utiliza para desmitificar al héroe; por tanto, los referentes sobre Villa y la Revolución, se convierten en una parodia encriptada, tanto del asunto histórico como de los trágicos sucesos del 68. Asuntos cuyo tratamiento dramático no es conducente a un relato de tesis y, por lo mismo, a una reflexión ideológica, al ser desmesuradamente metaforizados; en particular el último; dejando el final del todo abierto —otra vez la estética teatral de hipertexto o realismo virtual, según Mijares—.

En este texto dramático nos encontramos ante un relato escénico sobre el cual no podemos referirnos ni a la unidad espacio temporal, ni temática; al tratarse de una narración alucinante, desaforada, con grandes desplazamientos escénicos propios de la electrónica; al crear Contreras su propia mitología sobre el Centauro del Norte y, por tanto, su propio discurso mítico.

A través de esta construcción dramática de desmontaje de la historia oficial, Contreras rompe con cualquier representación, con cualquier simulacro que conozcamos sobre ambos sucesos históricos nacionales canonizados y convertidos en narratemas; en el que el héroe, el protagonista de esta parábola nunca se encuentra presente en escena, convirtiéndose así, únicamente en el referente de sí mismo, tal como lo señala la cuarta de forros de su publicación:

> El teatro de Gabriel Contreras no da concesiones. No se arrodilla ante los prejuicios del lector para complacerlo y pedirle, como muchos, la limosna del éxito. No. En Contreras no hay anécdota fácil, ni tiempo cronológico, ni personajes sencillos o moralizantes, ni estructuras dramáticas para que los bobos las digieran a la primera.
> Estamos ante un autor que respeta a sus lectores al grado de otorgarles dramas abiertos, rompecabezas cuyo resultado final corre por cuenta de quien está leyendo: el lector es cómplice del autor. Lo que arman entre los dos no es otra cosa que una metáfora cruel del México de nuestros días, el que viene de la Revolución y parece ir al vacío como en "La casa de las paredes largas", o una indagación en la penumbra y luces de la condición humana como en "Frankenstein bajo fuego" (Contreras 1999 cuarta de forros).

Enrique Mijares sintetiza, de nuevo, la estética dramatúrgica, la poética dramática de Contreras, presente por igual en esta obra:

> Gabriel Contreras es, de por sí, un experto de la fusión; combinar historia con mito, geografía regiomontana con horizonte planetario, pensamiento regional con mentalidad universal, suelen ser sus fórmulas predilectas: *La casa de las paredes largas, Todos morimos en 1909, Arriba en la ceiba, Niño y bandido, Primero muerto que perder la vida, Frankenstein bajo fuego*. (Mijares 2003 26).

Pancho Villa y los niños de La Bola (2007)

Como ya lo mencionáramos, el narratema, el mitologema sobre el personaje de Francisco Villa, ha sido recurrente en la dramaturgia del norte o fronteriza; por ello, no resulta para nada extraño que este se nos presente como protagonista de una obra, supuestamente para público infantil, debido el amplio reconocimiento de esta figura histórico-mítica, en particular en el norte de nuestro país. Posiblemente sea, de manera simbólica, la figura histórica que ha permitido una visión emblemática aglutinante de la gesta armada y, por tanto, fácilmente reconocible por cualquier connacional; como, en este caso, lo dibuja "Pancho Villa y los niños de La Bola", una entrañable visión sobre el caudillo del norte, surgida a su vez del mito construido por las consejas y relatos populares, escrita por Antonio Zúñiga.

Antonio Zúñiga (Balleza, Chih. 1965), actor, director y dramaturgo. se da a conocer en Ciudad Juárez con el grupo Alborde Teatro, encabezado por el director Octavio Trías (†). Años más tarde, junto con algunos de los integrantes del grupo original, entre ellos, Rodolfo Guerrero, Yolanda Abbud y Gilberto Barraza, llamados por Luis de Tavira para realizar algunos proyectos escénicos con Casa del Teatro, Zúñiga viaja a la Ciudad de México, para, eventualmente, retomar la estafeta dejada por Trías y conformar de nuevo Alborde Teatro, hoy denominado Carretera 45, con presencia tanto en Ciudad Juárez como en CDMX, donde tiene su sede y acoge la actividad escénica de teatristas de otros estados de la República.[25]

"Pancho Villa y los niños de la bola", forma parte, con "Una luna de pinole", del volumen titulado *Chihuahua para niños* (2007).

---

[25] En años recientes, Antonio Zúñiga se desempeña como director del Centro Cultural Helénico.

> Construida con toda la libertad que otorga el realismo virtual, en esta pequeña gran obra de Antonio Zúñiga, hay el ejercicio irrestricto de la simulación electrónica, del hipertexto que se compone con fragmentos aparentemente imbricados por la argamasa de la casualidad; los tiempos confundidos, conjugados; el espacio infinito de la historia, las historias; los seres que aparecen de improviso al solo conjuro de la evocación [...] los personajes múltiples [...] Pancho villa y los niños de La Bola, una suerte de álbum de recuerdos en el que destaca esa estampa famosa del archivo Casasola que le ha dado varias veces la vuelta al mundo y que muestra a una joven mujer parada en el estribo de un vagón de ferrocarril, los puños aferrados a los manillares, el rebozo componiendo una aureola de sombras a su hermoso rostro de ojos enormes, desorbitados, desmesurados, abiertos a un asombro que se parece al pánico y también a la esperanza (Mijares en Zúñiga 2007 80-81).

Si bien en este texto dramático de Antonio Zúñiga nos encontramos de nuevo con la figura de Pancho Villa, el Centauro del Norte, su presencia se encuentra muy distante de cualquier representación o montaje supuestamente histórico sobre Francisco Villa, o Doroteo Arango. Dirigido al público infantil, han sido excluidos del todo, tanto la historia oficial, como el nacionalismo posrevolucionario. Zúñiga recupera al Pancho Villa de la leyenda, de los mitos y relatos patrimoniales, que aún se siguen escuchando en el norte del país; en particular en Durango y Chihuahua —como lo indica Aurelio de los Reyes en un capítulo anterior.

Precisamente esta circunstancia es la determinante del relato dramático de Zúñiga, quien seguramente recuerda esas consejas míticas, los relatos contados en las noches de invierno alrededor del calor del fuego de la estufa de leña —para calentar la morada familiar y para hornear pan—; de donde parte el relato dramático de "Pancho Villa y los niños de La Bola", dando lugar al desarrollo de la fábula, materializada en "las tres edades diferentes del viejo Alfredo Chaparro [...] cuando niño [....] y cuando joven [...] que lo llevarán a la época revolucionaria a través de sus recuerdos, a punto de su muerte" (Harmony 2006 6ª). Evocaciones y ensoñaciones del pasado de este personaje, de donde surge la imagen del guerrillero del norte.

De esta manera, ese 'cíclope fabulador' se inmiscuye en las evocaciones de los tres Alfredo Chaparro y, por igual, en la vida real de Ercilia, la madre, prototipo de 'la soldadera' —en pos de su hombre—, dando a luz a un hijo

mudo en el curso de alguna contienda de los Dorados de Villa; quien lo convierte en el clarín de la tropa al ser impactado por la personalidad del niño mudo.

> Ercilia: Cuando José estaba dentro de mi panza yo ya hablaba con él día y noche. Le decía cosas sin parar. Cuando avanzábamos la columna de guerra, mientras sonaba la trompeta, yo le hablaba y clarito sentía cómo él me contestaba. [...] Le susurraba tanto que siempre dije que ese niño iba a salir de mi panza hablando como gente adulta. Pero, todo lo contrario, José León vino a este mundo sin hablar. Mudo totalmente. [...] José León no hablaba, pero era muy listo y valiente. Muy aventado el condenado. A los nueve años ya estaba dando la cara en el frente. Tocaba el clarín de guerra y así se daba a entender. [...] Luego me dijeron que los niños hablan solo si uno les cuenta cosas cerquita de las orejas. [...] lo llevé con Pancho Villa, que era un hablador [...] El general se quedó un rato viendo muy de fijo a mi José León [...] Lo pellizcó muy fuerte para que gritara, pero no. Mi niño se quedó con la cara fija congelado y tilico... Creí que la mirada de mi José León le trajo mucho dolor al General Villa, a Juzgar por los ladridos que daba:
> Villa: "No puedo, no aguanto verte directo a los ojos, Muchachito". "Este niño no es de esta tierra; esta tierra no cultiva esas miradas; esta tierra, ensangrentada y todo, no hace tanto daño" [...] Yo no quiero hacer la revolución por miradas melancólicas (Zúñiga 2007 89-91).

Y no solo Villa se entremezcla en las evocaciones, sino también se concretiza la famosa soldadera de la fotografía de Casasola,[26] al convertirse en la tía Torcuata de Alfredo Chaparro, una vez que Villa la sorprendiera hurtando en los vagones de los trenes.

> La Torcuata: Me harté de él.
> Garrotero no te canses
> de correr tras la venada,
> que es muy tarde para que me ames

[26] Agustín Víctor Casasola, reportero gráfico de varios periódicos capitalinos, en cuyo archivo se puede encontrar la historia de la Revolución en imágenes: *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*. En la que destaca la imagen emblemática de una soldadera. Misma a la que se hace mención en el texto.

siendo yo tan desgraciada.
Del comer estoy muy lejos,
del amor muy pegadita,
si me dices qué te tomas
te daré mi cinturita.
En la sombra de un pirul
se encontró una garza loca,
hay garzas que tienen madre,
pero yo tengo muy poca. [...]
El Viejo: Se creía salvada colgándose de un vagón.
El Niño: ¿En cuál de todos?
El Viejo: En la cola del tren [...] cuando la máquina anunció la partida.
El Niño: Ya se sentía libre y segura.
El fotógrafo levanta la mano y la llama [...]
La Torcuata (*Al fotógrafo*): No me haga señas, señor, que me descubre el garrotero.
El fotógrafo levanta el flash de pólvora. [...]
El Viejo: Se quedó apantallada por la luz... congelada para siempre en una foto.
La Torcuata: Y me llevó con el General Villa que me dejó cuatro días y cinco noches encerada y sin comida, a puritita agua. [...]
Villa: "Mira, muchacha, no te corto las manos porque nos hacen falta mujeres que carguen los rifles. Pero te advierto que si vuelves a robar te dejo manca".
La Torcuata: Ya iba yo de salida cuando él me agarró del hombro y me dijo:
Villa: "Ten esta foto que te tomaron colgada del vagón, para que veas la cara de espanto que pones por la mala conciencia que te cargas" (Zúñiga 2007 102-104).

El tiempo y el espacio de los personajes dramatúrgico-escénicos, ficcionalizados, le permiten a Zúñiga construir esta fantasmagoría, al situar el encuentro de los personajes evocados en la memoria de un pasado aún presente, como es el de la remembranza sobre los hechos de la Revolución y del protagonista más evocado hasta el día de hoy: la figura de Villa. De esta manera, en ese encuentro de muertos redivivos, se virtualiza su vida pasada, en una situación y acciones ajenas del todo al nacionalismo revolucionario, o a la distorsión de la simulación de los acontecimientos históricos, al encon-

trarse ausente la exaltación patriótica, oficial o nacionalista, a que nos tienen acostumbrados la visión, la representación, el simulacro, de la historia oficial —'escolar'—, de la Revolución y sus prohombres.

Sin embargo, tampoco nos encontramos frente a la estampa folclórica de las interpretaciones históricas más divulgadas sobre el personaje de Pancho Villa, de acuerdo a lo que señala Mijares, con base en el historiador Katz.[27]

> La leyenda blanca, basada en gran parte en los recuerdos del propio Villa, lo retrata como una víctima del sistema social y económico del México porfiriano, a quien las autoridades impidieron, a pesar de sus esfuerzos, llevar una vida tranquila y obediente a la ley. La leyenda negra lo describe como un malvado asesino, sin ninguna cualidad redentora. La leyenda épica, basada en buena medida en las canciones y tradiciones populares que, al parecer, surgieron sobre todo durante la revolución, pinta a Villa como una personalidad mucho más importante en el Chihuahua prerrevolucionario, que su propia versión o que la leyenda negra. Lo que las tres leyendas tienen en común es que no se basan en documentos contemporáneos, sino más bien en reminiscencias, canciones populares, rumores, memorias y testimonios de oídas. También tienen en común que ninguna de ellas es enteramente coherente consigo misma. (Mijares en Zúñiga 2007 74-75).

Zúñiga baja del caballo al personaje creado por la mitología oficial, descubriéndonos un rasgo inédito de la personalidad del Centauro del Norte, la imagen de un hombre vulnerable, llano y temeroso ante lo ignoto; como todo macho que se precie de ello, frente a ese niño mudo de mirada enigmática y melancólica, perturbado ante lo que le depara el destino; o cuando se encuentra con Rosa, a su entrada a Parral: "Villa: ¡Qué triste vida muchachita! Naciste un año que los muertos estaban regados en la calle". (Zúñiga 2007 107). Imagen que lo turba y desconcierta por igual, al presenciar su propia obra mortal, su propia obra aniquiladora.

El espacio-tiempo dramático de Zúñiga, le permite a Villa entrar y salir del relato de Alfredo Chaparro, como en el cuento sobre su propio cuento,

---

[27] *Apud* Katz, F. *Pancho Villa, t. 1,* título original de *The Life and Times of Pancho Villa,* Primera edición en español, Era, 1998, p. 16.

de cuando fuera asesinado, asistiendo a su fallida muerte, premonitorio de su propio fallecimiento.

Gracias a la metanarratividad, cobran vida las múltiples presencias en este relato dirigido al público infantil, pero que, en sus escenificaciones, gozan sobre todo los adultos, ante la recuperación del habla regional, junto a la lírica popular, que recrean los relatos, las consejas, las leyendas de la mitología mundial, generada alrededor de la figura de Pancho Villa. Mostrándonos Zúñiga, con ello, no solo uno de los rostros del Centauro del Norte, sino también de quienes lo rodearan: el pueblo, encargado de darle vida a la leyenda a través de su imaginario.

Reflexión provisional

Como lo hemos señalado, el narratema de Pancho Villa ha sido fuente de inspiración para la escritura dramática del norte, presentándonos, en particular su figura, desde diversas perspectivas estéticas; siendo el tono de ellas lo que particulariza los textos dramáticos en cuestión; como podemos constatarlo en la lectura de las obras dramáticas aquí reseñadas.

EL NARRATEMA DE LA REVOLUCIÓN[28]

El clarín de la noche (2000)

Manuel Talavera Trejo (1949-2017). Dramaturgo, cuentista, académico, interesado en mostrar en sus obras los problemas familiares, la difícil relación entre padres e hijos, así como tradiciones y costumbres del norte del país. Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Cursa la maestría en Filosofía de la Cultura, en la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo. Su ingresó en el mundo del teatro es como asistente de dirección de Martha Luna, en el montaje de "Los ilegales", de Víctor Hugo Rascón Banda [en Ciudad Delicias Chihuahua]. En 1973 debuta como director con su obra "El hombre que se propuso no mentir en 24 horas", primera de sus más de cuarenta obras que ha estrenado y publicado. Fundador y vicepresidente de la Asociación Iberoamericana de Teatro Universitario. Crea la Licenciatura en Artes y dirige el Instituto de Bellas Artes de la UACH, de 1988 a 1995, donde ejerce la docencia [hasta su muerte]. (Diccionario de escritores mexicanos t. VIII 416).

Obras dramáticas más conocidas: "La vuelta", "Novenario" y "Noche de Albores", publicadas en el CD de SOGEM en 2002, por esta última obtuvo el premio Nacional de Dramaturgia UANL 1997; "Mano dura", "Amores de lejos", "Donde canta la gallina" y "Amnios" publicadas en *Manuel Talavera* Teatro de frontera 4 (1999).

En "El clarín de la noche", Manuel Talavera no renuncia a muchas de las particularidades presentes en su obra dramática anterior: interés por la problemática social local, por el discurso popular, por el cotidiano y por el imaginario regionales, y, en esta ocasión, por el mito de un 'aparecido', participante en la Revolución, en las filas de Pancho Villa.

El protagonista —Figura— es un alma en pena en busca de reposo, cuya historia se encabalga a las de los 'fantasmas' reales de la modernidad

[28] La versión original "El clarín de la noche. El narratema de la Revolución", fue publicada en la *Revista Fronteras* (Chile), Número Especial-1: Manuel Talavera Trejo, octubre 2018: 69-77.

capitalista-neoliberal, que acabarán con la vida rural de los protagonistas: Pedro, el jefe de la familia, no quiere vender sus tierras; hasta que la muerte lo sorprende, permanece en guardia defendiéndolas, ante la amenaza devoradora de la ciudad, que va extendiéndose y acorralándolo cada vez más y más, ávida de ocupar los espacios de labranza, bajo el pretexto de la modernidad. Forma indudable de asestar el último golpe a una Revolución fallida, ante su incapacidad de cumplir con todo su ideario sociopolítico y su compromiso con el campesinado nacional.

Más que hablarnos de una Revolución frustrada, inconclusa o traicionada, como ya hemos visto en otros autores, Talavera plantea un asunto de importancia vital para el ciudadano nacional, sea campesino, trabajador u obrero: el incumplimiento del Estado con la tarea de generar condiciones de vida, más allá de la política clientelar de los programas asistenciales de los diversos partidos en el poder, que solo han perpetuado la pobreza.

¿Qué es lo que tiene este asunto en particular en relación con el narratema de la Revolución?

> "El clarín de la noche" narra la pauperización paulatina que ha sufrido el campo mexicano a lo largo del siglo veinte. Los Juanes y Adelitas que hicieron la Revolución, son hoy una suerte de ánimas en pena que, durante la amarga noche de esta supuesta modernidad que no ha cumplido su palabra, se levantan de las olvidadas zanjas y hondonadas donde un día cayeron, y piden justicia, reivindicación, resarcimiento. Piden una tumba mejor, una que lleve inscrito su nombre y recupere los principios por los que lucharon. Pero no hay quién los escuche: el progreso es una maquila sorda, ciega, muda e insensible que se ha acostumbrado al mal olor de la contaminación; y la miseria extrema es impotente para derribar el muro de la impunidad, la corrupción y la indiferencia.
> ¿Dónde quedó la Revolución mexicana? ¿A qué grado de subordinación está reducida la soberanía nacional? ¿Cuáles son las señas inalienables de nuestra identidad y hasta dónde estamos dispuestos a transigir en nuestro decálogo de valores para ir en pos de un bienestar que ineluctablemente es espejismo y desencanto? (Mijares 2003 33-34).

La fábula se relata fragmentariamente a través de 45 escenas, imbricadas entre el sueño y la vigilia, incluso alucinantes, en las que el hilo conductor resulta el cuestionamiento actual a una Revolución fracasada (como en su momento lo manifestaran escénicamente Juan Bustillo Oro y Mauri-

cio Magdaleno, en los años treinta), que ni supo darle cristiana sepultura a uno de sus soldados —portador del clarín de la tropa—, ni tampoco, más recientemente, a los campesinos guerrerenses asesinados en Aguas Blancas: El Sureño y su esposa Clara, quienes, al haberse tendido sobre el piso de la camioneta en que viajaban, se libran de ser asesinados en la emboscada que tuviera lugar en la sierra de Guerrero, y en la cual se acribillara a un grupo de campesinos. Sucesos compatibles a los de los indígenas chiapanecos levantados bajo la bandera del zapatismo, para exigir sus derechos. Misma situación de indefensión de estos agricultores chihuahuenses, al ser engullidos por la modernidad de maquiladoras y fábricas; y de quienes, al usurpárseles sus tierras, se tornarán más paupérrimos de lo que la Revolución abortada les diera en vida.

> Amnistía Internacional (AI) emitió ayer una acción urgente en la que manifiesta su preocupación por las recientes agresiones que han sufrido miembros del ejido Huizopa, en Chihuahua, quienes se han manifestado contra la empresa minera Minefinders, que "ha ocupado más tierras de aquellas a las que tiene derecho, además de que sus actividades afectan el ambiente y el suministro de agua" [...] han acusado a Minefinders de invadir sin autorización más de 2 mil hectáreas en el municipio de Madera, al hacer un tajo a cielo abierto para la extracción de oro y plata, a pesar de que solo recibió licencia para usar 500 hectáreas. [...] AI dijo temer que otros habitantes de esa comunidad sean blanco de ataques como el que sufrió Valdez para disuadirlos de protestar. [...] La organización exhortó a las autoridades a iniciar averiguaciones y llevar ante la justicia a quienes golpearon a Valdez. (Olivares 2008 37).

No solo en ese estado del norte tiene lugar el despojo por parte de la clase hegemónica, gracias a la corruptela de las autoridades que miran sesgadamente ante estos hechos, o de plano se convierten en cómplices o perpetradores de tales tropelías; al igual que en el estado de Durango, como denuncia Mijares en su obra "Espinazo del diablo".

> Campesinos acusan a funcionarios y ex servidores del gobierno de Quintana Roo de lucrar con terrenos.
> Denuncian especulación en Rivera Maya
> Los labriegos dicen que hay constancias de donaciones de hasta 626 hectáreas

Quintana Roo-Fernando Meraz

[...] pequeños propietarios pidieron al gobernador [...] evitar que funcionarios de su administración especulen con la venta de terrenos para el nuevo aeropuerto de la Rivera maya y zonas estratégicas aledañas [...] exponen que, a través de familiares y prestanombres [...] existen constancias de solicitudes de terrenos, donaciones y permutas de predios con extensiones de entre 31 y 626 hectáreas en Solidaridad, Tulum, Lázaro Cárdena y Otón P. Blanco (Meraz 2008 26).

De manera que el texto dramático de Talavera, no resulta tan ficcional; no obstante, no podemos considerarlo dramatúrgicamente como testimonial, al plantearnos una situación generalizada en el país, que resulta ser el sujeto de la acción dramática.

Situación indudablemente provocada por la traición a la Revolución a lo largo de un siglo, por parte de las distintas autoridades gubernamentales de la nación, que no han cumplido con los anhelos y expectativas de quienes se levantaran en armas contra la dictadura de Porfirio Díaz; como lo han señalado quienes se han abocado a estudiar la situación de la sociedad actual en nuestro país.

Frente a las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución mexicana, Juan Ramón de la Fuente, ex rector de la UNAM, no cree que muchos de los problemas que se plantearon como razón de ser en 1910 se hayan resuelto. [...] se refirió a las etnias y a grupos indígenas de México que han quedado marginados, sin poder avanzar al ritmo de la historia.

"Nos ha faltado pasar de ese México mestizo y criollo, que jugó un papel importante en estos dos procesos de la historia que están a punto de conmemorarse, el reconocimiento de México como un país multiétnico y pluricultural". (Fuente 2008 49).

Si bien este asunto es el que mueve a los personajes y el desarrollo de la fábula, lo interesante de esta obra de Talavera resulta su escritura dramática, constituida por 45 escenas que van surgiendo fantasmagóricamente una tras otra, entre la realidad y la irrealidad. Entre el sueño-pesadilla y la vigilia-pesadilla, y en el centro, en el núcleo del relato dramático, surge la leyenda sobre un 'aparecido': José Juárez: clarín de las tropas revolucionarias —cuasi mismo referente mítico que le sirviera a Antonio Zúñiga, para su niño mudo

de "Pancho Villa y los niños de La Bola", que Villa toma a su lado para tocar el clarín en sus incursiones militares—.

Muerto sin sepultura, un aparecido que le habla con requiebros a Clara —sin ser visto por los demás personajes 'vivos'—, tornándola enfermiza, posiblemente al estar ya 'encanijada', estigmatizada por el miedo, cuando fueran acribillados sus acompañantes guerrerenses de Aguas Blancas, o igual que ella: muerta en vida. El fantasma finalmente se confiará a Pedro, suplicándole ser sepultado en Campo Santo para dejar de penar.

El jefe de la familia —otro personaje ya estigmatizado por la muerte amenazadora de arrebatarle la vida— no baja la guardia defendiendo tercamente su pedazo de tierra —su sustento—, enfrentándose en la duermevela a los cuervos, a las figuras de negro encubiertas, disfrazadas en diferentes 'figuras', en su afán por arrancarle su tierra, su único patrimonio. Misma actitud asumida por su propia hija, Sofía: la 'sabiduría'; quien, al final, tratará de convencerlo 'sabiamente', de venderlas; por no estar dispuesta a retornar a la vida del campo una vez obtenida su formación universitaria. Circunstancia que ocurre y se repite con mucha frecuencia, una vez que los hijos de los campesinos han obtenido la ilustración.

Situaciones relatadas por Talavera a través de un discurso dramático metafórico, ligado estrechamente a la tradición de la narración popular, producto del cotidiano y del imaginario regionales, que lo ha caracterizado estilísticamente; y abandonando del todo el costumbrismo que, en algún momento, le reprochara Mijares.

> Talavera se abre a las transformaciones y a la polifonía, no cabe duda, sin importarle que, en su ejercicio, la factura tradicional retarde el despliegue de una estructura innegablemente virtual, que, además, tiene que lidiar muy a menudo con los coqueteos mágicos que el autor se permite aquí y allá, por la simple y llana razón del modo de ser y de comportarse del legendario personaje fronterizo (Mijares en Talavera 1999 5-6).

Si bien todo lo anteriormente referido sobre "El clarín de la noche", surge del reclamo del autor a la Revolución por no haber cumplido con las aspiraciones campesinas, otro asunto no menos importante es el referido a la vida cotidiana de los habitantes de la frontera. Las alucinaciones de Pedro no son infundadas, no es solo la amenaza real de ser despojado de sus tierras, sino por igual, producto del terror y de la violencia que se vive en las ciuda-

des fronterizas, como Ciudad Juárez y Tijuana, sino en la misma ciudad de Chihuahua, y en Monterrey y en Tampico; al igual que en las entidades de Coahuila y de Sonora, y de Sinaloa; al ser comprensibles del todo, los temores y obsesiones de los pobladores de estas regiones.

Precisamente este es otro de los aciertos dramáticos de Talavera en la construcción de sus personajes: poner de manifiesto el estado de psicosis que se vive en el país; en particular en los estados fronterizos, donde un amplio núcleo de la población experimenta el miedo y el terror, conducentes al trastorno de la ansiedad, acompañada de la sensación amenazante de que algo catastrófico va a suceder; tal es el origen de la depresión severa experimentada por Pedro y Clara, como consecuencia del estrés extremo a que se encuentran sometidos. De allí el terror y la paranoia permanentes en ambos.

Según los especialistas, el trastorno de la ansiedad ha alcanzado niveles preocupantes en algunas entidades federativas del país, donde tiene lugar la lucha del ejército contra el narcotráfico, lugares considerados peligrosos al haberse detectado en ellos el desarrollo del estrés postraumático, como el de los protagonistas de "El clarín de la noche", dominados por la paranoia y la depresión.

Si bien en esta obra no encontramos a ninguno de los sujetos o referentes de acción dramática de las representaciones o simulacros oficiales sobre cualesquiera de los caudillos o de los héroes mitificados de la Revolución, tampoco hallamos el reclamo furibundo sobre el incumplimiento de las promesas de la Revolución, al ser esta representada —rememorada— de manera soslayada, de manera sesgada, metafóricamente, de manera elusiva en los últimos años; evitando con ello, que el texto dramático se convierta en una pieza de tesis, panfletaria, de teatro comprometido; sin que, por ello, su profundo sentido social y político sufra demérito alguno y, sobre todo, actualidad. Tampoco desentonan, estilísticamente, con los 'coqueteos mágicos', ni discrepan con la escritura característica y con la poética de este dramaturgo chihuahuense.

CHIHUAHUENSES EN LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO[29]

El departamento de Teatro Foráneo del INBA organizó, en 1954, el Primer Concurso Nacional de Teatro, en el Palacio de Bellas Artes, si bien fue hasta el celebrado en la ciudad de Oaxaca, en 1957, donde se presentaron —gracias al auge que había cobrado el teatro *amateur*— varios grupos del interior que no habían participado anteriormente; inscribiéndose desde entonces el estado de Chihuahua. De hecho, esta fue la primera ocasión en que figuró en un certamen teatral nacional el arte escénico de esta región del país.

Décadas después nos volvemos a encontrar con la participación de Chihuahua en la VII MNT celebrada en la ciudad de Jalapa, Veracruz, en 1984.

> El Lorca de "La casa de Bernarda Alba", del grupo del Instituto Tecnológico de Ciudad Juárez, fue abordado con un interesante, aunque fallido, intento de concepción escénica, de tratamiento de la obra y de los personajes (cuando menos esto salvó la inmadurez técnica de los actores). (Partida 1997 39).

Al siguiente año, hicimos lo propio respecto a la VIII Muestra Nacional de Teatro, en el artículo: "Del autoritarismo a la profesionalización".

> Los montajes universitarios: Es importante señalar que algunos grupos han logrado distinguirse por alguna cualidad, como es el caso de los Juglares de Chihuahua, quienes articulan y proyectan bien la voz sin amaneramiento alguno; es decir, saben hablar como actores y no como aficionados, saben decir con claridad los diálogos, aunque su codificación sea literal, la indicada por los signos de puntuación.
> Otro acierto es su desplazamiento con una escenificación limpia, aunque resuelta frontal. Tendríamos que verlos en otra obra que no fuera

[29] Artículo publicado en Solar, Nueva Época / Año 16 / septiembre de 2008: 41-49, Instituto Chihuahuense de Cultura

> "El gran inquisidor", de Hugo Argüelles; ya que, en esta, por su discurso farragoso, las constantes referencias históricas resultan más importantes que la creación de personajes; características del texto dramático, que no les permite ir más allá. (Partida 1997 44).

Sobre el desempeño escénico del grupo que representara al estado de Chihuahua en la IX Muestra Nacional de Teatro celebrada en la ciudad de Villahermosa, Tabasco, destacamos:

> "La madrugada", de Juan Tovar, con la Compañía de Teatro del Gobierno del Estado de Chihuahua, con una buena propuesta escénica de Manuel Talavera Trejo, quien, con su escenificación, logró que nos diéramos cuenta del texto dramático de Tovar, al igual que de cada uno de los personajes; gracias a su acertada dirección y a su trazo escénico; surgido de la lectura del propio texto. (Partida 1997 171).

Este resultado no fue gratuito, ya que, si consideramos los créditos del programa de mano, nos encontramos con que se trataba de un trabajo de carácter profesional, que planteaba una propuesta escénica: Compañía de Teatro del Gobierno de Chihuahua. Dirección: Manuel Talavera Trejo. Escenografía: Salvador Lomelí. Música: Luis H. Sierra-José Pérez Delgado-Manuel Talavera. Vestuario: José Pérez Delgado. Asistente de Dirección: Alma Montemayor.

Sobre la propuesta escénica, Miguel Ángel Pineda, periodista cultural de *El Día*, comentó:

> Saldos de la IX Muestra Nacional de Teatro, La Compañía de Teatro de Chihuahua, inauguraba prácticamente sus actividades con este montaje. [...] director fundador de la Compañía, Manuel Talavera Trejo me dijo en entrevista que seleccionó "La madrugada" porque, al ofrecer tiempos y espacios simultáneos, permitiría una dirección ágil, y principalmente, por la temática que trata, ya que la propia Chihuahua es considerada 'la cuna del villismo'.
>
> Tovar recrea en "La madrugada", con mano diestra, el asesinato de Francisco Villa [...] despliega el argumento desde la perspectiva de los asesinos, mostrándonos sus temores, conflictos, rencores, desistimientos y finalmente, el furor y la saña con que acribillan al llamado Centauro del Norte [...] "La madrugada" es un texto sencillo y eficaz teatralmente

—creo que es lo mejor que ha escrito como dramaturgo Tovar—, lo que no impidió que Talavera Trejo recurriera a una versión anterior del propio Tovar llamada "Muera Villa".
El resultado del montaje [...] en muchos momentos insuperables, ya que a la limpieza con que están resueltos los saltos de tiempo y espacio, debe agradecérsele el que sea actuado por actores oriundos en su mayoría de Chihuahua, lo que le aúna naturalidad a la puesta, como no la tenía la efectuada por José Caballero en su estreno [1978]. No solo eso, hay que agregar que, comparando un montaje con otro, la puesta de los chihuahuenses es más clara en su revelación de lo que el texto encierra. Lo anterior [...] nos enseña que, como dice insistentemente Óscar Liera, mucho del buen teatro que se hará en México en los próximos años provendrá de la provincia. (Pineda en Partida 1997 138-140).

En la entrevista que le efectuáramos entonces a Manuel Talavera Trejo, uno de los más destacados representantes de la Dramaturgia del Norte, nos informó haber sido llamado a dirigir una obra que sentara las bases de la Compañía de Teatro del Gobierno del Estado de Chihuahua:

El objetivo es el de apoyar la actividad teatral del Estado [...] Profesionalmente se espera a mediano plazo contar con un repertorio que permita la proyección de los autores nacionales y la nueva dramaturgia. [...] La estética teatral de la puesta en escena de "La madrugada" parte del tema de la obra para establecer una estructura dentro del tiempo y los espacios históricos, resultando el montaje atractivo para el público del Norte.
[...] El trabajo actoral de "La madrugada" fue resuelto de una manera completamente diferente a como se trabaja una pieza. (Talavera en Partida 1997 140-141).

Tal parece que este proyecto no fructificó, ya que en la siguiente participación de Chihuahua en la XI MNT, el estado fue representado por un grupo del todo *amateur*, seleccionado para tal ocasión y cuyo desempeño reseñamos de la siguiente manera, sin imaginarnos que su organizador, director y dramaturgo, se convertiría en uno de los más interesantes del hoy conocido como Teatro del Norte o Dramaturgia del Norte:

> "El zurdo",[30] de Edeberto Galindo Noriega, dirigida por el propio autor. Aquí la suma total de falta de dramaturgia, de dirección, de concepto de puesta en escena y, sobre todo, de formación actoral, alcanzó el punto más alto de la aceptación por parte del público y los participantes de esta XI Muestra. La cotidianidad de los *cholos* de Ciudad Juárez, Chihuahua, como caso antropológico social, prevaleció sobre todas las carencias de oficio teatral. Esta obra fue representada por un grupo de jóvenes panistas aficionados al teatro. (Partida 1997 246).

En la reseña de esta misma XI MNT, celebrada en Monterrey, Nuevo León, nos encontramos con una fotografía de "Fin de partida", de Samuel Beckett, representada por el grupo de los Juglares de Chihuahua, en la página 16, sin mayor información, escenificación que no registramos, pero colegimos su participación en esta MNT, al igual que en la del 86.

La XII MNT se celebró de nuevo en sede distinta a Monterrey; esta vez en la ciudad de Aguascalientes; en ella participó otra vez el Taller de Teatro 1939, de Edeberto (Pilo) Galindo, de Ciudad Juárez, con el montaje de "Dios en disputa", obra original de Galindo; un montaje provocativo, como el del año anterior.

> El caso del Taller de Teatro 1939 representa ampliamente los problemas de un grupo con este carácter, comprometido con una búsqueda que va de lo testimonial a lo alegórico. En relación con la respuesta de las autoridades religiosas del norte del país al montaje de "Dios en disputa", escrita y dirigida por Edeberto Galindo, este citó palabras del Obispo de Mexicali, a quien la obra le parecía objetiva, "que quizá lo que había que criticar era la crudeza con que estaba tratada".
> Aunque en un principio el taller entró 'de relleno' en una Muestra Estatal de Teatro, la obra fue seleccionada por mayoría para representar al estado de Chihuahua en la Muestra Nacional, pues el jurado la consideró como la más representativa de las dieciocho obras participantes, además, después de que uno de los grupos que 'se rajó', el grupo había recibido una invitación de las autoridades políticas para participar en aquel evento.
> Este taller fundado en el año de 1986, a raíz del movimiento político liderado por Francisco Barrio y el panismo chihuahuense ("1939 es el año

[30] No se trataba de la obra de Cliffort Odets, como esperábamos.

de fundación del Partido Acción Nacional", explica), posteriormente el trabajo aglutinó a personas de otros partidos como el PRI y el PRD.
[...] Otra obra muy conocida de este Taller es *El Zurdo*, surgida del pleito a muerte entre bandas... (Esquer 1992 137-138).

Sobre la XIII MNT, celebrada en 1992, de nuevo en la ciudad de Monterrey, comentamos el trabajo presentado por el Taller de Teatro Experimental de la UACJ, con la obra "Tomóchic", dirigida por Octavio Trías (†), fundador y director de Alborde Teatro, donde se revelan como dramaturgos Antonio Zúñiga, de cuya trayectoria ya hemos hablado, y Joaquín Cosío, con una importante trayectoria como actor teatral y cinematográfico.

"Tomóchic", de Cosío y Zúñiga, logra entusiasmar al público de la gran sala del Teatro de la Ciudad. El relato épico de la gesta del pueblo de Tomóchic, en su rebelión contra el régimen porfirista, se aúna al conflicto de la Santa de Cabora, el amor imposible de Cruz, representado por Cossío, sin desviar la atención de la problemática principal: la lucha contra la dictadura.
Dada la naturaleza del relato épico, la escenificación fue resuelta mediante un diseño de escenografía a partir de plataformas para determinar diversos ámbitos en donde se desarrollan los hechos suscitadores de la acción dramática; ámbitos determinados por la iluminación y la propia composición grupal de las situaciones conflictivas provocadas por los acontecimientos históricos.
En esta propuesta sobresale la economía del lenguaje escenográfico resuelto con una sabia iluminación y la mesura de la interpretación actoral. Dado el tema, la reciedumbre varonil de los actores, como presencia ineludible desarrolla los sucesos históricos; en tanto el dolor, la aflicción, el martirio del pueblo, le fue encomendado a los roles femeninos. Al ser los propios sucesos lo más importante, los personajes devienen en colectivos, incluso cuando tienen nombre y apellido.
La forma de actuación permitió la unidad y la homogeneidad. Habrá que verlos en otro repertorio en el que se requieran la creación de caracteres y la introspección individual, para comprobar su formación y sus dotes histriónicas, al igual que el trabajo del director. No podemos dejar de mencionar que en esta XIII Muestra, "Tomóchic" resultó, desde nuestra óptica, la propuesta escénica más lograda. (Partida 1997 161-162).

En la reseña publicada en dos entregas, sobre la XV MNT, celebrada en 1994, en Monterrey, escribimos:

> "Las juramentaciones", TATUAS, Sinaloa, dirigido por Rodolfo Arriaga, con cinco estupendas y experimentadas actrices que dan vida a estas terribles criaturas de Óscar Liera (†). Si bien la propuesta de Arriaga es escenificada al lado del espectador, dentro del propio ámbito familiar de las protagonistas, el texto solo es interpretado en su textualidad significativa, no connotativa; además de que siguiendo en mucho a Liera director, se olvida de la gestualidad corporal de las actrices, en tanto creación de tiempo y espacio escénicos, que lleguen a concretar esa propuesta para romper con el estatismo y la rigidez de los personajes, que todo el tiempo se encuentran pronunciando discursos absolutos y rotundos.
> Esto mismo ocurre en "Ámsterdam Bulevar", de Jesús González Dávila, presentada por la Compañía de Teatro de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, dirigida por Octavio Trías, con el agravante de identificar los problemas de la pareja homosexual con los de la heterosexual. (Partida 1997 161-162).

De manera que el conflicto subyacente y determinante de la acción dramática: el resquebrajamiento interno, la destrucción de la figura paterna, simbolizado a través del terrible sismo del 85 en la Ciudad de México, al que se alude en el texto dramático, y que da pauta al estallido de los conflictos morales, afectivos y filiales, Antonio Zúñiga no logró apropiarse, al ser más importante su visión, bastante estereotipada del *gay*, en medio de un basurero escenográfico, en donde situara Trías el espacio del relato dramático.

Chihuahua estuvo presente en la XVI MNT, celebrada en 1995, también en Monterrey:

> con una escenificación más de "Dulces compañías", de Óscar Liera, presentada por el grupo La otra compañía, del estado de Chihuahua, dirigida por Octavio Trías, quien en la Muestra anterior participara con "Ámsterdam Bulevar", de Jesús González Dávila. Bajo el silencio —la primera parte— se desarrolla con un buen relato escénico, gracias a la actoralidad de Eréndira Astivia; en tanto la segunda: Un misterioso pacto, a pesar de la buena construcción del personaje de Samuel, por parte

de Marco Antonio García, al no sufrir cambio alguno El Tipo —Antonio Zúñiga—, se tornan uniformes el discurso y el relato dramáticos; perdiéndose así el ritmo y el tono iniciales. (Partida 1997 281).

Esta sería la última MNT que reseñáramos en la prensa, al no contar posteriormente con un espacio para hacerlo.

Compendio

No podemos dejar de mencionar la presencia en la MNT de dos importantísimos promotores de la vida teatral del estado de Chihuahua: los directores de escena Fernando Saavedra y Octavio Trías.

El primero participó en la I MNT en provincia, en 1978 —celebrada en León, Guanajuato— con "Asesinato en la catedral", de T. S. Elliot, con la Compañía de Teatro de la UACH, trabajo sobre el cual el crítico, investigador y dramaturgo Tomás Espinosa escribió en la revista *Tramoya*: "Una obra eminentemente mística descrita en verso y estructurada a base de conformación de coros". (Espinosa 1978 42).

El mismo Saavedra volvió a hacerse presente en la II MNT de 1979, celebrada en San Luis Potosí, con "Incidente en Vichy", de Arthur Miller, otra vez con la Compañía de Teatro de la UACH. El programa de mano de este montaje decía: "Su poderío retórico asombra absolutamente; su profundidad inspira. La mayoría del tiempo obliga a los espectadores a pensar…" Tanto este, como el anterior trabajo, demuestran el interés que el maestro Saavedra tenía por la divulgación del teatro universal.

Si bien en la siguiente III MNT, celebrada en Aguascalientes en 1980, Chihuahua estuvo representada por el Grupo de Bellas Artes de la UACH, con "La tercera soledad", original de Adela Fernández, el citado Fernando Saavedra no volvió a participar sino hasta la V MNT de 1982, en Acapulco, Guerrero, también con el Grupo de Bellas Artes de la UACH, esta vez con la escenificación de "La cena del Rey Baltazar", de Pedro Calderón de la Barca. El epígrafe utilizado por el maestro para la ocasión sería: "Andar de loco vestido, no porque a solas lo soy, sino que en público estoy a la prudencia rendido".

Sobre el trabajo de Fernando Saavedra, presentado en la VI MNT de Morelia, Michoacán, en 1983, de "Un Maldito domingo", de Oswaldo Dragún, con el Grupo Universitario de la UACH, Leonardo Kosta escribió en Repertorio: "Un buen trabajo sobre el tedio burocrático y la 'mamitis' aguda que también gozan los argentinos" (Kosta en Nevares/Escalante 2004).

Además de las participaciones del maestro ya señaladas, su presencia se hizo notar de nuevo en la X MNT de 1988, en Monterrey, entonces con Juglares de la ciudad de Chihuahua, como director y autor de "El muchacho con el corazón lleno de palomas muertas", sobre el cual señaló Fernando de Ita: "Él es responsable del teatro que se hizo en su tiempo, su influencia tiene poder de animar, aunque también tiene situaciones conflictivas porque imponen una personalidad con el estilo de Saavedra". (Ita en Nevares/Escalante 2004).

En la XI MNT de Monterrey, en 1990, estaría paradójicamente presente, por su sensible deceso reciente, con un homenaje póstumo de "Fin de partida", de Samuel Beckett, y del que el mismo Fernando de Ita comentaría:

> Fernando Saavedra murió poniendo en escena "Fin de partida", por lo que demostró hasta el último momento de su vida, que el teatro es una labor constante que exige sacrificio, pero que enseña [...] no es un pasatiempo, sino que es un juego de espíritu, que como muchas otras profesiones exige una verdadera vocación (Ita en Nevares/Escalante 2004).

Esa ausencia se renovó con la, para entonces, nueva presencia de un joven valor del teatro chihuahuense: Edeberto *Pilo* Galindo, con la creación y la dirección de "El Zurdo", ya mencionada, y sobre la cual Pablo Espinosa escribió en La Jornada: "Diseña sobre las tablas, un espectáculo [...] que plantea el tratamiento teatral del tema de los *cholos*. Planteamiento moral, pero que logra pisar muy fuerte el fiel de la balanza. (Espinosa en Nevares/Escalante 2004).

En la XXIV MNT Morelia 2003, *Pilo* Galindo, con su Taller de Teatro 1939, daría un giro total respecto a sus participaciones anteriores con un terrible y lírico texto sobre las muertas de Juárez: "Lomas de Poleo", que, en una lectura preliminar en la Universidad de Chihuahua, efectuada por él mismo, consiguiera conmocionar profundamente a sus atónitos escuchas.

Dicha estafeta es de igual modo compartida por el ya desaparecido director Octavio Trías, con las escenificaciones de "Tomóchic", de Cossío y Zúñiga, y de "Ámsterdam Bulevar", de Jesús González Dávila, ambas con la Compañía de Teatro de la UACJ, según podemos colegir de la nota del crítico Bruno Bert: "Marginados los dos ejes principales, la homosexualidad y el terremoto del '85, nos resta un melodrama bastante insignificante a pesar de la intensidad de los actores" (Bert en Nevares/Escalante 2004).

Sin embargo, para el periodista José Garza de El Norte, la escenificación de Trías: "provoca no solo la ovación —ante un soberbio trabajo actoral— sino ganas de llorar, ante la emoción de un escalofriante texto. Pero no es otra cosa que la misma realidad, desnuda. La realidad que unos niegan o 'conocen' y la ven hasta normal a través del cine y la televisión". (Garza en Nevares/Escalante 2004).

Trías participaría en las XVI y XVII MNT, celebradas en Monterrey, 1995 y 1996, respectivamente, en la segunda de ellas, dando un giro genérico con "El médico a palos", de Moliére, con la Compañía de Teatro del Estado de Chihuahua; trabajo sobre el cual Claudia Guerra escribiría en El Norte: "la obra dio una pequeña probadita de la vida en nuestro país y en todas partes sin importar el paso del tiempo: divertida, ridícula, pero, a fin de cuentas, real" (Guerra en Nevares/Escalante 2004).

Con Alborde Teatro, Trías participaría en la XVIII MNT, Monterrey 1997, con "La fuga", de Jorge Celaya, montaje sobre el que Reyna Barrera comentaría en UnomásUno: "Llena todas las expectativas: acción dramática, actuación. Escenografía y dirección con sus dotes de violencia" (Barrera en Nevares/Escalante 2004).

Alborde Teatro estaría presente en la XIX MNT, Monterrey, 1998, solo que ahora con la dirección de Ricardo Vigueras, de "Medea", a partir de Eurípides y Sófocles, sobre cuyas intenciones Vigueras plantearía: "Nuestra propuesta ha intentado profundizar este amor subyugante, un amor fundamentado en el placer del dolor, en el orgullo y el sufrimiento más grande que la vida, tomándonos para ello no pocas libertades". (Vigueras en Nevares/Escalante 2004).

El binomio Alborde Teatro y Trías volvió a tomar parte en la XXI MNT Mérida, 2000, con "El último recurso", de Daniel Serrano —dramaturgo y actor sonorense radicado en Tijuana—, que el programa de mano indica que es "una interesante tesis sobre la lucha del poder en el seno de una relación de deseos insatisfechos y vanidades ultrajadas". En esta misma Muestra participaría Alborde Teatro con otra obra: "Estela Luna", dirigida por su autora Jissel Arroyo.

En la XXIV MNT de Morelia 2003, el dramaturgo y actor chihuahuense Antonio Zúñiga se presentó con un texto suyo de teatro para niños y adolescentes: "Una luna de pinole", a partir de leyendas tarahumaras, dirigida por Rodolfo Guerrero, también chihuahuense y miembro de Alborde Teatro; quienes tomarían la estafeta dejada por Octavio Trías, con quien se habían formado. Sobre esta misma faceta volvieron a hacerse presentes en la XXVII

MNT Pachuca, 2007, con "Pancho Villa y los niños de la bola", de Zúñiga, al igual que la anterior, que, además de presentarse como teatro ambulante en una carpa, ratificaría una muy buena aceptación por parte de la crítica, y buena acogida del público, que le valió dar más funciones de las originalmente programadas. Sobre esta, el teatrista, promotor cultural y periodista Fernando Betacourt escribió:

> Obra de teatro infantil que realmente es un montaje para chicos y grandes. Una historia particular, un punto de vista de la Revolución a la que asisten los pájaros, los recuerdos y la memoria que se extiende en la vida de los personajes.
> Pancho Villa como personaje central y la multitud de niños que se incorporaron a la lucha revolucionaria personificados por un títere; la iconografía y la utilización de los mágicos efectos multimedia y el lugar mismo en donde se lleva a cabo la escenificación: una carpa, hacen de esta obra una experiencia única e inolvidable.
> Durante los últimos diez años esta compañía teatral de gran presencia en Ciudad Juárez, ha realizado temporadas y giras en el Sur de los Estados Unidos. Su más reciente montaje, "Una luna de pinole", participó en el Festival Internacional de Teatro de la Habana y en la Muestra Nacional de Teatro de Morelia, Michoacán" (Betancourt, 2007).

El esfuerzo más reciente en la escena de Ciudad Juárez, ha venido a ser Perla de la Rosa, quien representó a Chihuahua en la XX MNT Tijuana, 1999, con el grupo La Nave de los Dos, con el difundido texto de Franca Rame y Darío Fo, "Pareja muy abierta", caballito de batalla en todos los escenarios nacionales de ese momento. Y más tarde —aunque fuera de la programación oficial— en la XXVII MNT de Pachuca, 2006, ya a cargo de la de la Compañía de Teatro Universitario de la UACJ, escenificaría su propia versión de "Antígona", para hablarnos de las muertas de Juárez, con un trabajo escénico experimental, en búsqueda de un estilo.

Reflexión provisional

De las consideraciones anteriores podemos efectuar una reflexión sobre la participación de Chihuahua en la Muestra Nacional de Teatro:

A partir de la presencia inicial de un teatro meramente *amateur* en los foros nacionales, en el trayecto nos hemos encontrado con la búsqueda de la profesionalización y de la experimentación, pasando por un teatro 'tosco'

—de acuerdo a Peter Brook—, que ha contado a su favor con la respuesta inmediata y favorable de un público cada vez más numeroso y crítico.

Por otra parte, la academia y la profesionalización han favorecido la consolidación y el surgimiento de grupos que, por igual, bregan en la tarea de formar un público propio, abriendo diversos nichos, lo que ha propiciado y fortalecido una teatralidad estrechamente ligada al ser fronterizo… De todo esto hemos sido testigos en las participaciones del estado de Chihuahua en este evento teatral nacional, desde sus inicios hasta la actualidad.

DICTABLANDA Y GUERRA SUCIA[31]

En las obras dramáticas de Rascón Banda

En el marco del XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por GETEA, Facultad de Filosofía y Letras UBA, el 5 de agosto de 2010 tuvo lugar una mesa redonda sobre la dramaturgia de posdictadura: "El teatro después de las dictaduras latinoamericanas" —refiriéndose obviamente a la argentina, chilena, uruguaya y paraguaya—; en ella expusimos las particularidades del sistema político mexicano, que si bien no podría homologarse con tales regímenes políticos sudamericanos, sí puede hablarse de un sistema de partido anquilosado en el poder, como lo fue el PRI por más de setenta años.

Algunos politólogos consideran que la total y absoluta hegemonía del PRI, como partido de Estado 1940-2000, estableció una ideología política al servicio de la oligarquía, gracias al orden político y económico establecido durante el régimen del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), permitiendo el verticalismo presidencial, emanado de la corporativización y el subordinamiento del voto de las organizaciones sindicales obreras, y de los sectores campesinos, populares y empresariales, beneficiarios, estos últimos, de la demagogia gubernamental sobre el nacionalismo revolucionario. A este sistema se le ha considerado 'corporativo-charro-sindical' al servicio político.

Lo anterior propició la organización de las fuerzas represoras, inicialmente por medio de la Dirección Federal de Seguridad, prestas a vindicar la 'deslealtad a nuestra idiosincrasia' y las 'conjuras extrajeras'. Armas utilísimas durante el período de la posguerra y la persecución anticomunista, de don-

[31] Armando Partida Tayzan, "La dictablanda y la guerra sucia en dos obras dramáticas de Víctor Hugo Rascón Banda", Ponencia presentada en el Coloquio internacional: "América Latina y Europa. Espacios Compartidos en el Teatro Contemporáneo, Organizado por la Universidad de Alicante, España en 2013. Publicada en *América Latina y Europa. Espacios Compartidos en el teatro contemporáneo*, Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruíz (Editores), Madrid: Visor Libros, 2016: 351-364.

de surgió posteriormente la creación de otros órganos represivos, como instrumentos del poder, a través del denominado 'delito de disolución social'.

Sobre el tema conviene retomar el debate organizado por la revista *Vuelta* —dirigida por el poeta y ensayista Octavio Paz y el historiador Enrique Krauze—, trasmitido por Televisa en agosto de 1990, en el que Mario Vargas Llosa manifestara: "México es la dictadura camuflada… Tiene las características de la dictadura: la permanencia, no de un hombre, pero sí de un partido. Y un partido inamovible". De dicho comentario surgió la siguiente noción: "El gobierno mexicano es la dictadura perfecta", pronunciamiento que —según algunos periodistas— le valiera la expulsión del país, al referirse a la política nacional, tema vedado a los extranjeros. (Campbell 2005 5).

Paz a su vez, definiría el sistema político mexicano como un régimen de partido hegemónico, en tanto Krauze agregaría, como moderador, el término 'dictablanda', como una mejor definición. Olvidando de seguro, en ese momento, la 'dictablanda' del general Berenguer en la España de 1930, y la declaración de Pinochet en septiembre de 1985: "Esta nunca ha sido una dictadura, señores, esta es una 'dictablanda', pero, si es necesario, vamos a tener que apretar la mano".[32]

Krauze no estaba para nada equivocado, pues el partido en el poder, conocido hasta el día de hoy como PRI, engendró un Estado represor de las garantías individuales, ante el reclamo ciudadano de justicia, debido a la impunidad total de este, además de la ausencia de bienestar social en la población; lo que propició la insurgencia ciudadana, al hacer sentir la presión de esa mano mencionada por el general Pinochet, desde el momento mismo de hacerse con el poder, una vez consumado el movimiento armado revolucionario: asesinando a los caudillos incómodos, reprimiendo los levantamientos posrevolucionarios como el de los cristeros y, posteriormente, los movimientos populares. Represión considerada mediáticamente, como 'guerra sucia', por parte de las fuerzas democráticas. Guerra sucia del gobierno mexicano en su movimiento armado contrainsurgente.

Los investigadores sociales consideran al movimiento ferrocarrilero, encabezado en 1958 por Demetrio Vallejo, como el inicio de la confrontación al Estado; inspirador de otros movimientos de protesta, ya armados, ante la imposibilidad, al ser reprimidos, de alcanzar sus aspiraciones sociales

[32] Todas las referencias históricas sobre las dictaduras latinoamericanas, la guerra sucia y los movimientos sociales armados mexicanos son del dominio público; por lo que no se señalan las fuentes.

por medios democráticos. Por ello, el descontento social desembocaría, entre 1965 y 1980, en una treintena de movimientos guerrilleros, perseguidos y sometidos por el ejército; siendo la Liga 23 de septiembre la organización más importante de todos ellos. Grupo guerrillero constituido por 13 participantes, encabezado por el profesor Arturo Gamíz García, profesores, estudiantes normalistas y líderes campesinos —que adoptó tal nombre rememorando el asalto al cuartel de la ciudad de Madera Chihuahua el 23 de septiembre de 1965; inspirado a su vez, en el asalto al Cuartel Moncada en Cuba—; en protesta por los abusos, explotación, despojos por parte de las autoridades, de los caciques, ganaderos y compañías algodoneras y madereras —bajo la protección del gobernador del estado Práxides Giner Durán, general, terrateniente—, que explotaban los bosques de la sierra de Chihuahua, y que, para consumar sus atropellos, contaban con la protección de 125 soldados de ese cuartel militar.

A la Liga 23 de septiembre (1973), en la segunda mitad del siglo XX, siguieron dos importantes movimientos, el de la Organización Campesina de la Sierra del Sur de Guerrero —conocido por el asesinato de Aguas Blancas (1995)—, y el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) —con su secuela: la Matanza de Acteal (1997)—; sin hablar ya de la represión más sangrienta, la de Tlatelolco, acaecida el 2 de octubre de 1968. Sucesos trágicos plasmados escénicamente por los dramaturgos mexicanos bajo diversos modelos de escritura; desde la variante del teatro testimonial-documental y la cantata; pasando por la metaforización y la ficcionalización de los hechos acontecidos.

Obras sobre la guerrilla del 23 de septiembre: "El estanque" (1994) y "Mira paloma tu vuelo" (2000), de Roberto Corella; y "Blanco y negro" (2002), de Antonio Malpica Maury.

Obras sobre la guerra sucia: "Enfermos de esperanza" (1996), de Enrique Mijares (Premio Tirso de Molina 1997); "Por los caminos del sur" (1996), de Víctor Hugo Rascón Banda, sobre la matanza de Aguas Blancas; "El clarín de la noche" (2002), de Manuel Talavera, texto temáticamente complejo y elusivo sobre el despojo de tierras en el norte de Chihuahua, la Revolución mexicana y la matanza de Aguas Blancas.

Sobre la matanza estudiantil de Tlatelolco en 1968, se ha escrito más de una veintena de obras dramáticas. Una de las representaciones más reciente sobre los movimientos armados libertarios de las últimas décadas en el país, es "El rumor del incendio", presentada por Lagartijas tiradas al Sol, grupo fundado y constituido por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez.

El dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda fue quien con mayor frecuencia se refirió a la guerra sucia, evocando primordialmente al Movimiento 23 de septiembre, Liga cuya actividad inicia con la toma del cuartel militar en el poblado de Madera, en la sierra de Chihuahua, hechos directamente presentes en "La víbora" (1982) y "Sazón de mujer" (1999, estrenada en 2003 con el título: "DeSazón"), y, como referente directo, en "El baile de los montañeses" (1982).

> Acababa de pasar lo del cuartel de Madera. Mis compañeros de clase de la Normal Rural son los que murieron en el asalto al cuartel. Acerca de esa historia personal mía, el gobernador de Chihuahua dijo: "esos guerrilleros son subversivos puesto que sus profesores y sus compañeros Arturo Gámiz, Álvaro de los Ríos y Pablo Gómez —el otro, el de Chihuahua—, los que murieron allá, pues eran mis compañeros de banca y mis profesores [...] ¿pues qué clase de obra es esta?" Y sin haberla visto, la prohibió. La censuró. (Rascón en Becerra 2006).

Aunque en la entrevista anterior no se hace referencia específica a qué obra se trata, es evidente que se refiere a "El baile de los montañeses" y la forma en que fue censurada. Abundando al respecto, José Ramón Alcántara puntualiza:

> Víctor Hugo Rascón Banda tendría unos 15 años cuando [1965], a decir de José Luis Martínez Canizales
> [...] en la sierra de Chihuahua, un puñado de hombres se prepara para incorporarse a la lucha armada. Está presente todavía el triunfo del famoso ataque al Cuartel Moncada, que dio inicio a la revolución cubana. En Chihuahua, a diferencia de otros estados donde existían conflictos agrarios, el problema no es que no haya tierra que repartir, sino que está concentrada en unas cuantas familias.
> En Chihuahua, la cuna del primer levantamiento armado, 300 personas poseían la tercera parte de las áreas de riego, unos seis u ocho millones de hectáreas que correspondían a más de la cuarta parte de los 24.5 millones de hectáreas del territorio estatal. (Martínez Canizález 2009).
> El profesor Arturo Gámiz, el doctor Pablo Gómez, los hermanos Gaytán, los hermanos Escobel y un puñado de hombres más, van a atacar el Cuartel de Madera el 23 de septiembre de 1963. (Alcántara en Mijares 2010 tIV 21).

Sobre "El baile de los montañeses", Enrique Mijares nos dice:

> El Álamo [poblado serrano donde tiene lugar la acción] es síntesis y metáfora no solo de muchas pequeñas poblaciones, naciones incluso, que se dicen de primer mundo o desarrolladas, pero que en realidad están sustentadas por un régimen político corrupto en el que el cacique manipula a los habitantes, controla la economía, impone las autoridades, califica de delincuenciales todos aquellos posibles brotes de inconformidad, descontento o franca oposición y los reprime brutalmente, si bien aquí la violencia es ejercida eufemísticamente por medio de un baile. (Mijares en Rascón 2004 13-14).

El asunto directo sobre la guerrilla iniciada por la Liga 23 de septiembre, resultó ser el sujeto de la acción dramática en su obra "La víbora", cuyo relato gira alrededor de la organización, las rencillas del grupo en su huida por la montaña y los desfiladeros de la sierra de Chihuahua. Relato dramático desarrollado por las pugnas internas y personales, conducentes a la aniquilación del grupo en su persecución por parte del ejército, después de haber cometido un asalto bancario. Estrategia principal considerada por el grupo guerrillero como 'expropiación'; además de los secuestros de industriales y empresarios, por quienes exigieran altos rescates. Por ello, Rascón Banda considera atractiva la línea narrativa de esa obra.

> La obra pudo haber gustado a algún director o actor, a principios de los años ochenta, por el tema. Eran los tiempos de la Liga 23 de septiembre y de los movimientos guerrilleros de Guerrero y Oaxaca, cuando todos simpatizábamos con sus luchas y nos sentíamos comprometidos con el cambio social. En la época actual, algo ha pasado con la sociedad y con la comunidad teatral. Inmersa en las políticas del neoliberalismo, después del desencanto con la situación del movimiento del subcomandante Marcos en Chiapas, que se ha pasmado como las postemillas en las encías o los catarros constipados, que ni se curan ni se agravan. A nadie parece interesarle una obra que hable de la guerrilla, como solución a los problemas del país, y a nadie parece conmoverle el sacrificio de jóvenes estudiantes por un ideal. (Rascón 2004 26).

En este relato sobre la huida de un grupo guerrillero después del asalto bancario, el dramaturgo Rascón Banda intentó penetrar, a través de su

universo narrativo-social, en el espacio subjetivo de esos jóvenes, con los cuales compartía la misma percepción ideológica y sentido ético y crítico sobre el régimen gubernamental, y la preocupación por la justicia social, aprendidos en el seno familiar y durante su escolaridad; como repetidas veces lo aseverara.

> Me mandaron a estudiar a una secundaria anexa a la Normal más socialista de todos los tiempos en México, la que formó a los guerrilleros, de ahí surgió la guerrilla de Madera. Muchos de los integrantes de la Liga 23 de septiembre salieron de ahí. La Normal socialista y la secundaria socialista me hicieron sensible al dolor ajeno. De ahí nos mandaron a las comunidades agrarias, a los ejidos, a denunciar a los caciques. Nosotros queríamos cambiar al mundo, queríamos un mundo mejor. (Rascón 2010 tIV 11).

Ya sobre la propia construcción dramática de "La víbora", señala: "siento que la obra es demasiado anecdótica, explicativa, más informativa que dramática, y que no se logró la metáfora poética. El sonido del cascabel de la víbora no es percibido como las dudas que llevan al fracaso a la célula guerrillera que ahí se presenta" (Rascón 2004 26).

Sonido magnificado por el propio guía traicionero a través de una conocida fábula relatada por él; solo que aquí, en lugar del escorpión y la rana, los protagonistas son un hombre y una víbora, consiguiendo atemorizarlos más.

De nuevo se hace presente el episodio histórico del movimiento guerrillero 23 de septiembre en "Sazón de mujer", obra constituida por tres monólogos-dialógicos, a manera de un tríptico, de un espejo de tres lunas, con tres rostros de mujer: una menonita; otra, habitante de un poblado de Chihuahua y una más —la guerrillera Amanda—:

> Aunque parezca anfibología, son monólogos dialógicos, monólogos complementarios, en cuya recepción caben tanto los contrastes con los otros monólogos, como las reflexiones, interpretaciones y conjeturas del tercero aludido: el lector-espectador, a quien no le queda otro remedio que prolongar la acción hasta su propia concepción del mundo global, donde la escalada de la diversidad está sometida al juego de rígidos valores ancestrales de identidad, patria, progreso, destino, verdad, historia.

> Las protagonistas de "Sazón de Mujer", si bien solo una de ellas admite claramente su pasada militancia contestataria, son paradigmas de subversión; sus aparentes transacciones, sus pactos por conveniencia, sus arreglos por necesidad, no son sino respuestas vitales ante disyuntivas ontológicas, en las que el instinto de supervivencia cede el papel preponderante al esencial ejercicio del libre albedrío que distingue a todo ser humano. Las circunstancias les arrojan encima un cúmulo de fatalidades hegemónicas que ellas resuelven con adaptabilidad camaleónica, contraviniendo las maniqueas reglas establecidas e inaugurando visibilidades antes insospechadas, en las cuales el nuevo orden se fundamenta en la aceptación, el respeto y la inclusión (Mijares en Rascón 2004 24-25).

Tres mujeres reunidas gracias a la celebración de una feria regional, donde ellas muestran y elaboran los alimentos propios a sus entornos culturales. Mediante la exposición de sus recetas culinarias, Rascón Banda metaforiza tres destinos femeninos desdoblados, no solo en su condición de género —como hasta el momento han sido estudiados sus personajes femeninos, al centrase la atención en la condición de la mujer en diversos ámbitos—, o sobre la creación dramatúrgica de ellos, sino también socialmente; siendo el de Amanda, quien da cuenta de la historia sobre la persecución de los guerrilleros por las fuerzas armadas, una vez cometido el asalto bancario efectuado por miembros de la Liga 23 de septiembre. Narración, integrada en su construcción dramática, al destino individual de ella; una historia que al autor le resulta difícil desprenderse de ella y la plasma una y otra vez en sus textos.

> ¿Qué hace el dramaturgo? Simplemente construye, ordena, pone el principio y el final, y usa una estrategia. ¿Qué le pasa al personaje de Luisa Huertas? [Actriz que ha interpretado al personaje Amanda] Esa historia ya la había contado en otra obra que se llama "La víbora". Es lo que les pasó a los guerrilleros que murieron en mi pueblo y que mi mamá veló en la casa y enterró oponiéndose a los soldados, al gobernador y al presidente municipal. Yo era un niño, los vi y me dolió mucho conocer esa historia, por eso la cuento y la cuento y no acabo de contarla, para sacármela, pongo a Luisa a que la cuente como guerrillera que en la vida murió. En la obra la pongo que sobrevivió escondida en la Sierra Tarahumara, esa sería mi aportación. Esa mujer desapareció,

se llamaba Natasha. Sí ocurrió la traición de José María Polanco que todavía vive en Uruachi y que los traicionó después de que lo ayudaron. Todas las obras salen así, yo no he inventado nada. (Rascón en Galicia 2007 156).

Rascón Banda descubre algunos de los recursos de su narrativa representacional, al ficcionalizar la historia de lo sucedido, transformándola en la fábula de su relato escénico, dejando atrás la crónica dramatizada, o el testimonio sobre los hechos acaecidos, como lo efectuara en "La víbora". Declarando seguidamente, en relación a la construcción de sus personajes:

Yo no sé otros dramaturgos, no invento nada. En el teatro no hablo yo, hablan las personas que conocí, trato de ser un intermediario y quien dé testimonio de sus esperanzas, de sus amarguras, de sus frustraciones, de sus dolores, trato de ponerme en su lugar. Tengo muchas personas, personajes, fantasmas que me asedian para contarme historias, entonces lo que necesito es tiempo para plasmarlas. Ordeno ese material dramático en historias, el espacio y el entorno, ahí están. Por eso tengo pocas cosas que descubrir a diferencia de los escritores que van descubriendo a sus personajes, que les van revelando, yo no, porque los míos ya existieron, son fantasmas que vienen, son almas en pena. Yo lo siento así, que no pueden descansar en paz, hasta que los ponga en papel y me explique a mí mismo qué pasó, quién tuvo la culpa, en qué fallamos y qué sucedió para que nadie lograra su objetivo (Rascón en Galicia 2007 150).

Como fuera el caso de la Natalia de "La Víbora", la guerrillera Natasha, personaje conservado vivo por el autor, que le sirviera modélicamente para una ficcionalización más sobre ese movimiento armado; esta vez encarnada en la Amanda de "Sazón de Mujer":

A. Durante la escena de María Müller
1 Amanda Campos, vestida con ropa tarahumara, prepara pinole, para lo cual tuesta maíz en un comal colocado sobre una estufa de leña encendida.
A media escena se hinca en el suelo frente a un metate y muele con una mano de piedra el maíz tostado. El pinole que va produciendo lo va colocando en pequeños talegos de manta (Rascón 2010 tV 422).
B. Durante la escena de Consuelo Armenta

1 Amanda Campos prepara tesgüino. Toma el maíz nacido que está sobre la mesa y lo va moliendo con agua sobre el metate.
La pasta cae en una batea de madera que cada vez que se llena, la vacía en una olla. Al terminar, coloca la olla sobre las tres piedras donde tiene la lumbre, atiza y mientras vigila esta olla, prepara otra olla untándole dentro levadura o cuajo para facilitar la futura fermentación de la pasta que hierve en el fuego (Rascón Banda, 2010 tV 433).

Para dar paso al texto cultural tarahumara en la escena III, en la exposición de la propia Amanda Campos sobre la cocina de esta etnia, presentando, de inmediato, sin preámbulo alguno, el episodio de gran relevancia narrativa-dramática, como lo fuera la persecución del grupo guerrillero por el ejército, mediante la escenificación de su prehistoria; utilizando como recurso dramático la referencia a la vestimenta tarahumara que porta:

Amanda campos: "¿Y esta? ¿Quién es? —Dirán ustedes. No ando vestida así por gusto, sino por necesidad. Más que por necesidad, por conveniencia.
¿Me entienden?
Ando así, o sea, tuve que vestirme así, porque si no, ahora no estaría aquí.
Estaría bajo tierra.
Como mis compañeros
[...]
No sé si hice bien en venir.
Pero es que de pronto tuve la necesidad de escapar de Rarámuchi.
Irme lejos y no volver jamás.
Rarámuchi está por el rumbo de Orizivo, más allá de Bahuichivo, entre San Rafael y Lagunitas,
Rarámuchi es una gran mesa de piedra, enorme, enorme, enorme, rodeada de barrancos y riscos.
[...]
Es tierra de indios, a donde no llega nadie.
Bueno, sí. Solo un hombre, el padre Lupe, que cada año, los Miércoles de Ceniza, va hasta allá a bautizar gentiles (Rascón 2010 tV 452-453).

Una vez situados geográficamente, alecciona enseguida sobre la vida cotidiana de los tarahumaras y sus celebraciones religiosas; dando paso a

otro nivel narrativo, acorde a los fines de la construcción dramática, para dar cuenta de lo sucedido con el grupo guerrillero, al que Amanda perteneciera:

> Ustedes han de haber oído hablar del asalto a varios bancos que hubo en Chihuahua.
> El asalto múltiple de la Liga 23 de septiembre.
> Éramos doce, pero ese día nos mataron a cinco.
> Siete logramos escapar a la sierra.
> El plan era irnos a Sonora o rumbo a Delicias para viajar al sur y llegar a Sinaloa.
> [...]
> No llevábamos comida, ni cobijas, ni nada.
> Solo armas.
> Y una bolsa grande con parte del dinero que enterramos en una cueva, porque era muy pesada y estorbosa (Rascón 2010 tV 454).

Después de relatar las peripecias iniciales, Amanda pasa a las recetas culinarias, propias a la dieta serrana de los tarahumaras, a manera de dilación del relato dramático, para mantener en suspenso al público. Reiniciando a continuación su relato sobre lo ocurrido en la huida, y cómo fueran aniquilados los demás compañeros, traicionados por Plácido Reynova, quien les diera refugio en su casa y fuera su guía en la sierra; personaje real, presente por igual en "La víbora"; quedando solamente ella con vida:

> Traté de pararme, pero tenía una pierna herida, con sangre seca y como quebrada, con un dolor insoportable.
> De pronto oí pasos que se acercaban y apareció frente a mí un tarahumara como de mi edad, que llevaba un venado muerto colgado del cuello.
> Los dos nos asustamos, yo con él y él conmigo.
> Quiso alejarse, pero le grité que se detuviera, que me ayudara.
> No hablaba español (Rascón 2010 tV 460-61).

Encuentro propiciador de la relación posterior de pareja, no sin antes describir el hábitat de una choza serrana y los usos y costumbres propios al tarahumara, y de su acoplamiento marital:

> Yo ya lo había notado dos días antes, cómo me miraba y me tocaba al pasar junto a él. Pero me hacia la tonta.

> Pero esa noche me tumbó sobre el cuero de vaca donde estábamos sentados mirando la lumbre.
> Me forzó un poco.
> Yo quise defenderme, golpearlo y salir bajo la nieve y huir, pero algo me atrajo hacia él.
> No fue atento ni cuidadoso.
> Parecía animal en celo.
> Y lo dejé hacer.
> Por agradecimiento, por curiosidad y por deseo (Rascón 2010 tV 462).

En el entramado del contexto narrativo aparece el sacerdote en su visita anual, enterándose Amanda por este, de lo acontecido a sus demás compañeros, continuando de esta manera el relato sobre la Liga:

> A los que agarraron vivos los torturaron hasta matarlos, para que denunciaran a nuestros compañeros de Chihuahua y las casas [de seguridad] de Guadalajara y de México y para que dijeran sus verdaderos nombres y sus domicilios.
> Ninguno me mencionó.
> Por eso los soldados no me buscaron.
> A todos los echaron en una fosa común en Uruachi.
> Una señora llamada Rafaela Banda quiso enterrarlos bien, rezarles, meterlos en cajas, ponerles sus cruces, pero los soldados no lo permitieron.
> El gobernador dijo que, si querían tierra para los campesinos, pues que les dieran toda la tierra del panteón que quisieran, hasta que se hartaran.
> Los aventaron a la fosa desnudos, y arriba no dejaron ni una señal, ni una piedra siquiera, para saber dónde están enterrados (Rascón 2010 tV 463-464).

Rafaela Banda, madre de Víctor Hugo, fue mencionada varias veces por el autor en entrevistas y en varias de sus obras, al referirse al asunto de la guerrilla, o sobre la vida en la sierra de Chihuahua. Por otra parte, la presencia de Amanda en esa feria regional seguramente se deba a la noticia de amnistía ofrecida entonces por el Estado. Circunstancia que la coloca en un conflicto, al hacerla dudar de reincorporarse a su mundo o no, recurso por medio del cual Rascón Banda retoma el conflicto individual de la otredad, producto de la subjetividad cultural, para la construcción del carácter de este personaje:

No sé si me voy a quedar en Rarámuchi toda la vida.
No sé si me voy a ir para siempre y abandonar a Patricio.
No quiero dejarlo.
Sé que sufriría, pero tampoco él podría vivir en la ciudad.
No sería posible.
Es más fácil que yo viviera ahí con él, a que él viva conmigo en una ciudad.
No he decidido todavía qué voy a hacer.
Han pasado desde entonces tres años.
No sé si me buscan todavía, aunque yo creo que no, porque oí en el radio que va a haber una amnistía con el cambio de gobierno (Rascón 2010 tV 464).

Tal dubitación le permite volver a la descripción de su vida cotidiana de la vida marital, y los lazos que la unen a Patricio, habiendo procreado hijos; volviendo finalmente a los procedimientos de preparación de los alimentos de la dieta del tarahumara. Y a la descripción etnológica del universo cultural de los tarahumaras, quienes se embriagan bestialmente en sus festejos, hasta perder el juicio, comportamiento que le permitió a Rascón Banda concluir su relato dramático:

Los tarahumaras cuando se emborrachan se vuelven violentos y no reconocen a sus seres queridos.
Es como si se les metiera una bestia o el demonio dentro.
Cuando hay tesgüino en una fiesta tarahumara siempre hay muertos.
Yo me alejo de Patricio los días en que se emborracha.
Después, cuando le pasa, vuelve a ser el mismo.
Dice el padre Lupe que tenga cuidado con Patricio.
Que hace cinco años acuchilló a su mujer en una tesgüinada.
Que el gobernadorcillo tarahumara lo sentenció a vivir lejos y le dijo que no se acercara a la gente, hasta que se arrepintiera de su crimen (Rascón 2010 tV 466).

Razón por la cual Patricio la encontrara fortuitamente en ese paraje abrupto, cerrándose así el relato de esta guerrillera, provocado por la guerra sucia en México, entre cuyas víctimas de la Liga 23 de septiembre se cuenta alrededor de más de 500 militantes desaparecidos, que debieron ser juzgados en tribunales conforme a derecho.

Guerra sucia generada por la dictablanda del entonces partido en el poder (PRI). Debido al reclamo social, la lucha contra el sistema autoritario abandonó la vía de la protesta cívica y adoptó la vía insurreccional, por la cerrazón del sistema que había liquidado previamente los movimientos mineros (1951), ferrocarrileros, médicos, magisteriales, estudiantiles entre 1955 y 1965; con sus argucias patrioteras. El cambio de escenario urbano, a urbano/campesino de la guerrilla —Reflexión del Dr. Ignacio Sosa, profesor del Colegio de Estudios Latinoamericanos UNAM, especialista en movimientos político sociales latinoamericanos— es el que le ofreció a Rascón Banda y demás dramaturgos mencionados, el tiempo/espacio para la escritura de sus obras de denuncia socio política.

Finalmente, el supuesto paso a la democracia, con el cambio del partido en el poder (PAN). Durante el sexenio 2000-2006, el presidente Vicente Fox creó la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), desaparecida en abril de 2006, al no obtener resultado alguno, e incluso habiéndose desistido de las acusaciones en contra de los posibles autores de la matanza estudiantil de 1968 y del Jueves de Corpus, el 10 de junio de 1971, en la Ciudad de México, cuando los estudiantes normalistas y politécnicos salieron a ejercer sus libertades políticas; siendo reprimidos brutalmente con un saldo de 42 muertos, al ser condenados por tomar la calle, por un régimen que solo ha respetado verbalmente la Constitución.

MALVERDE Y LA CAÍDA DEL HÉROE[33]

Óscar Liera y Alejandro Román

Óscar Liera convierte en protagonista de su obra "El jinete de la divina providencia" (1984), a Jesús Malverde (supuesto nombre real: Jesús Juárez Manzo, 24.12.1870—03.05.1909), uno más de los legendarios héroes populares mexicanos a inicios del siglo XX, émulo del Robin Hood de todos los pueblos necesitados de figuras protectoras ante la opresión de la clase dominante, una vez que este ha devenido en leyenda regional, narratema arquetípico del héroe vindicador de las causas de los pobres y necesitados de auxilio (Yépez en Galicia 2008 5-14), a través de un constructo dramatúrgico en el que establece un paralelismo del momento social que se vivía a principios del siglo XX, con la realidad sinaloense del momento en que el dramaturgo escribe su relato épico-romántico.

Dirigida por el autor, "El jinete de la divina providencia" es estrenada por el TATUAS, 7 de julio de 1984, en el Foro de la Casa de la Cultura de la UAS, de Culiacán, Ese mismo año participa en la MNT Jalapa, y en el Festival de Manizales, Colombia. Al año siguiente se presenta en el Festival Latino de Nueva York. La obra se publica por primera vez en el suplemento de Escénica, UNAM, época I, núm. 10, enero-marzo, presentación de Esther Seligson, 20p., en segunda ocasión por la UAS. Culiacán, 1987, 65p., por tercera ocasión en *Óscar Liera. Teatro Completo*, tomo II (estudio introductorio: Armando Partida; investigación y notas: Armando Partida y Sergio López), SEPYS-Cobaes-Difocur. Culiacán, 1997, 130-177., en cuarta publicación en *Óscar Liera. Teatro escogido*, México, FCE/Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional del Gobierno del Estado de Sinaloa, en 2008. Óscar Blancarte la lleva al cine en 1988. En suma, con este constructo dramático, Liera se convierte en el vocero de la memoria colectiva del mito sobre los bandidos generosos sinaloenses: Malverde, Heraclio Bernal, Rafael Buelna.

[33] Ponencia presentada en el XXI Congreso de la AMIT, Culiacán, 2015.

Veinticuatro años después del mítico estreno en Culiacán, Alejandro Román recicla a este héroe mítico en su obra "Malverde, día de la Santa Cruz" (2008), como protector de narcotraficantes, protagonistas en gran parte de su producción dramática, con la que ha obtenido varios premios nacionales de dramaturgia: el Víctor Hugo Rascón Banda de la UANL 2006, el Óscar Liera de Sinaloa 2007, el Fernando Sánchez Mayans de Campeche 2007 y, de nuevo, el Óscar Liera 2008.

En seguida, un comparativo entre lo que Esther Seligson escribe en su presentación "Unir los sueños, juntar los juegos" a la primera publicación de "El jinete de la divina providencia", y las consideraciones de Sonia Sierra sobre el estreno del "Malverde" de Alejandro Román.

> En *El jinete de la Divina Providencia*, por ejemplo, Malverde va a concretizar la necesidad del pueblo por romper su ya insostenible situación; campesinos despojados de sus tierras, peones explotados, a quienes el patrón mata impunemente; injusticia, arbitrariedad, pobreza y hambre, juegos del Poder en manos de gobernantes y autoridades que no basta con denunciar, sino que hay que anular, que hacer estallar en pedazos. "Yo creo que en esa época todos eran Malverde"[34], una realidad social y a jugar el todo por el todo para recobrar su dignidad y pureza. Así, cada personaje en ese Culiacán de las maravillas[35] va a vivir en carne propia lo que le ocurre al Héroe, que terminará por transformarse, ya muerto, más que en una leyenda, en parte de la personalidad, de los recuerdos, y de las necesidades de cada quien: "Venerar a Malverde es como desafiar a los malos gobernantes", una manera de perpetuar la rebeldía, el derecho a decirle NO al *statu quo*, a la fatalidad (Seligson 1985).
>
> "Malverde", la nueva obra de teatro de Art Narcó Producciones, transcurre en la así llamada capilla sixtina del crimen organizado, situada en Culiacán, a donde llega un trío norteño —todos los personajes son idénticos a Malverde—. Los hechos se producen el día de la Santa Cruz, tres de mayo, fecha en la que supuestamente murió el que es conocido como el santo de los narcos. […]
> Con esta obra, Román traza una cartografía contemporánea del narcotráfico: los personajes sin diálogos entre sí, representan tres historias

[34] Frase pronunciada por la informante Martha y el personaje Adela.
[35] Expresión repetida por el autor culiacanense en otras obras suyas.

> que resumen lo que se vive en este mundo: la soledad y vacío que enfrenta un gran capo, los errores de un policía infiltrado en el narco y que era el guardaespaldas de 'Rodolfillo' y la venganza que persigue todo sicario. […]
> Los personajes de su nueva obra —tres escalas de la estructura del narcotráfico— acuden a la capilla de Malverde a presentar su agradecimiento por los favores y milagros que han recibido (Sierra 2008 f3).

Es obvio señalar que en estas dos obras nos encontramos ante una cuestión que va más allá de las propuestas dramatúrgicas, de meros modelos de acción dramática, ante la re-significación del rol social del personaje que, al transformarse, ha modificado por igual al rito, correspondiente al mito del bandido generoso y, con ello, a la ritualidad y la liturgia populares de la región sinaloense, manifestaciones sociales del sentir de un pueblo. Cuestión que señala la crítica teatral Olga Harmony, al comparar ambas obras.

> Malverde era un santo familiar al que se encomendaban las personas trabajadoras y buenas.
> Ahora es protector de *narcos.* Es posible que muchos de ellos se identifiquen con su patrono, al brindar protección a muchas personas, apadrinar niños, ofrecer las famosas 'narcolimosnas' de las que mucho se habla y poco se demuestra […]
> La obra de Román está compuesta, a decir de la investigadora [Rocío Galicia], como un corrido en el que se da por sentado, de una buena vez, que Jesús Malverde es el santo patrono de los narcotraficantes, sin explicar el tránsito de bandido generoso impugnador de los desmanes cometidos por los poderosos a este estado en que protege y casi beatifica al horrendo negocio del narcotráfico. (Harmony 2008 6a).

Trataremos de dilucidar cuál ha sido ese paso dramatúrgico de re-significación del héroe en cuestión, independientemente de las propias consideraciones de carácter socio económico y político, con las que obviamente se encuentra estrechamente relacionado el nuevo rol social de Malverde y, por qué no: ideológico y religioso, que representa en la actualidad la figura del bandido generoso sinaloense.

Para ello nos valdremos del estudio liminar de Heriberto Yépez, "El ciclo inconcluso del mito", que abre la antología *Ánimas y Santones* —compilada por Rocío Galicia, en la cual se incluye el "Malverde" de Román—, y

que versa sobre La entrada en el desierto fronterizo, porque indudablemente nos estamos refiriendo al teatro del Norte, al teatro de la frontera norte del país, al teatro de la *South Border*; y en el que destaca su exposición sobre el narratema.

> Al contrario de la narración que es una totalidad —mecánica completa o flujo concluso— el narratema es el estado fragmentario, despojal, del que se parte. Un narratema se caracteriza porque está hecho de ruinas, pedazos, lagunas. El narratema todavía no tiene coherencia. Su incongruencia es, justamente, su poder magnético. (Yépez en Galicia 2008 5-6).

El narratema es una unidad narrativa, o constituyente de la narratividad. Concepto al que también se refiere Vladimir Iakovlevich Propp, en su *Morfología del cuento*, donde distingue 31 funciones o situaciones recurrentes en todos los cuentos populares, consideradas como narratemas. Narratema: los temas acerca de los cuales hablamos, característicos a los mitos, en donde los temas se repiten en distintas historias, como el de Malverde, en este caso.

El jinete de la divina providencia

Si bien el texto dramático de Óscar Liera, "El jinete de la divina providencia" resulta estilísticamente singular como obra literaria, para nuestro propósito solo hemos considerado la fábula y la trama; con las que el autor construyera al personaje de Malverde.

Dos son los narratemas de donde parte el autor: el referido al mito del bandido generoso sinaloense y sus acciones como tal en vida, y el del mito religioso posterior a su muerte; popularizado a mediados de los años cincuenta y reforzado un par de decenios después en el noroeste del país. Narratema que lo convirtió en la leyenda del héroe popular que robara, asaltara y despojara a los principales de la región, inscritos históricamente en plena dictadura del porfiriato; identificándolos Liera en su texto dramático con los apellidos históricos reales —al igual que en su "El oro de la revolución mexicana" (1984), y la mención de algunos de sus herederos en "Cúcara y Mácara" (1977)— junto con el de su principal impugnador, el Gobernador Cañedo. Mismos que, en la metaficcionalidad del texto dramático, ofrecieran gran recompensa por denunciarlo, al burlar este siempre a la Acordada, grupo de la guardia protectora y de vigilancia local, a cuyos miembros se les denominara también rurales.

Francisco Cañedo Belmonte (1840-1909). Combatió la intervención francesa y el imperio. Se adhirió al alzamiento de Tuxtepec. Durante el porfiriato llegó a general, fue senador por Sinaloa y gobernador del estado en varias ocasiones. Fue procesado por el asesinato del periodista José Cayetano Valdés y lo absolvió el Gran Jurado. Ofreció una cuantiosa recompensa por Heraclio Bernal, quien lo combatió durante muchos años. (Musacchio 1990 276-277).

El segundo narratema es el relacionado con su muerte y la mitificación del héroe popular regional que, según la versión más difundida, fuera traicionado por un compadre, a quien, herido, le cortase las piernas para que no huyera, en tanto lo denunciaba para recibir la recompensa ofrecida por el gobernador Francisco Cañedo. (López 1996 32-40).

La intención de Liera no fue la de revalorar la figura del bandido generoso, sino el de hablar de su presente local, de los regímenes de los gobernadores Alfonso G. Calderón (1975-1980) y Antonio Toledo Corro (1981-1987),[36] a través de la metaforización del acontecer a principios del siglo XX, efectuando para ello un paralelismo con los tiempos contemporáneos y los sistemas de gobernar, por una parte; y por otra, mostrar la necesidad de nuevos héroes, de nuevos santones defensores del pueblo; presentes en el imaginario regional sinaloense.

A partir de la devoción rendida de la población, esta desembocaría en el culto a Malverde, surgiendo así un nuevo constructo cultural: el del bandido generoso que incursionara en el Culiacán de principios del siglo XX, cubierto por largas y verdes hojas de plátano, al asaltar, para pasar desapercibido en la oscuridad de las calles al huir por las noches, y confundirse con la vegetación del monte. De allí el mote de 'allí viene el mal verde" —como lo considera Hilario, uno de los personajes de la obra—; expresión que devi-

---

[36] Antonio Toledo Corro (1919). Político y empresario. Pertenece al PRI, en el que ha sido secretario general en Sinaloa (1951), diputado de la Legislatura de esa entidad (1951-53), presidente de la Cámara de Comercio de Sinaloa (1957), presidente municipal de Mazatlán (1960-63), encargado de mecanización de zonas ejidales de Campeche (1970), diputado federal (1976-1977), gerente general de Servicios Ejidales SA (1977), secretario de la Reforma agraria (9 de junio de 1978 al 28 de abril de 1980) en el gobierno de José López Portillo, y gobernador de Sinaloa (primero de enero de 1981 al 31 de diciembre de 1987). (Musacchio, R-Z, 1990 2041).

niera en Malverde; mismo que no corresponde a apellido alguno, según las especulaciones.[37]

Óscar Liera siguió paso a paso este proceso mitificador, hasta plantearlo dramatúrgicamente como un hecho histórico, correspondiente a su propio artefacto dramático, surgido de la simbolización del imaginario colectivo sobre este héroe popular, devenido en santón.

Si bien el reclamo político a las autoridades, al igual que al gran capital, Liera lo metaforiza narrativamente, en tanto su anticlericalismo lo hiciera sentir de manera evidente y notoria —al igual que en su obra "Cúcara y Mácara" (1977)—, al actualizar la línea dramática del mito del Malverde santón, inseparable del mito del héroe legendario.

Para ello, se valió de una construcción dramática, determinada por la trama, mediante las dos líneas de acción que se imbrican y retroalimentan, constituyendo así dos correlatos espacio temporales, como manifestación de dos procesos socioculturales; recurriendo para ello a la simbolización de ambos en el imaginario regional. Una, escenográficamente externa, determinada espacio temporalmente por el presente, en la que, a manera de un proceso para su beatificación, los representantes de la iglesia analizan y reconstruyen la hagiografía popular sobre la vida y milagros atribuidos a Malverde; y otra, interna, en las que se presentan las hazañas del héroe y su lucha contra el estado de cosas determinado por el régimen porfirista. Sin embargo, ambas son del todo ficcionales.

El entramado de tiempos y espacios del relato intra-diegético del pasado, y el presente de la indagación de la Iglesia con los informantes, más que plantear la beatificación del héroe, es el medio del que se sirve el dramaturgo para contarnos la historia del espacio-tiempo interno, a la que hacen referencia los informantes de la indagación, al exponer en primera instancia los milagros realizados por Malverde, y de los cuales ellos han sido testigos; en tanto que rememoran al mismo tiempo los usos y costumbres durante el gobierno del gobernador Cañedo; estableciendo así un paralelismo con los tiempos presentes de su escritura.

De allí que el dramaturgo se valiera de la mitificación del bandido generoso, iniciada en la segunda mitad del siglo XX, misma que iría progresivamente en aumento conforme se fueran agudizando las crisis económicas y el abuso de poder por parte del partido hegemónico; por lo que el pueblo

[37] Aunque se ha encontrado un acta de nacimiento de un Jesús Malverde, fechada el 15 de enero de 1888, en donde aparece Guadalupe Malverde como su madre.

recurriría a la figura de Malverde para que este intercediera a su favor —al igual que la clase media y uno que otro empresario en apuros financieros—; tornándose así en santo patrimonial, como una expresión más de la religión popular regional (Bonfil Batalla 1987 190-200). Religión basada en milagros: sanaciones divinas de enfermedades, lesiones o heridas; así como la resolución de problemas personales, familiares, económicos, de negocios, y demás.

El rechazo, por parte de los representantes de la Iglesia, a la figura del bandolero en el *Jinete de la Divina Providencia*, vendría a ser, ficcionalmente, la razón principal por la cual Malverde no fuera canonizado.

Malverde, Día de la Santa Cruz

Alejandro Román vuelve los ojos hacia Malverde, a más de dos décadas después de la escritura de "El jinete de la divina providencia", impulsado por la situación social reinante, agudizada por la violencia que el narcotráfico vino a sentar sus reales en el país; pasando a un segundo plano el narratema de Liera sobre este personaje —aunque como referente primordial—, al centrar el autor el desarrollo de la acción dramática en el discurrir del pensamiento de los protagonistas sobre sus conflictos personales, como consecuencia de su participación activa en el narcotráfico y en la narco violencia.

De manera que la narración monológica de los personajes encubre la fábula y la trama, desarrolladas en un presente imbricado en el pasado, en un ir y venir del relato de la prehistoria de los tres protagonistas reunidos en la capilla del santón, a partir del suceso acontecido, relacionado con el asesinato de los protagonistas reales: Raimundo Escalante, hijo del capo narcotraficante Julio Escalante.

A partir de este suceso surge un nuevo narratema, generado por el de Malverde, mediante su desconstrucción:

Julio: hijo desobediente y rival de su padre-*narco*, al ambicionar operar por sí mismo; además de encontrarse relacionado con los cárteles 'colombianos', los 'gallos' —militares—, y las autoridades coludidas con el narcotráfico. Es condenado a muerte por el padre, salvándolo milagrosamente Malverde, al ser invocado.

Gavilán: ex militar, sicario de un capo, sobreviviente de un ajuste de cuentas, resulta finalmente asesinado por el mismo pistolero, que anteriormente lo dejase agonizante.

Leonel: *narco* a quien Julio le ha asesinado a dos hermanos, solicita al santo patrón Malverde, bendecirle sus balas para cobrar venganza y ajustar cuentas con Julio, el narco responsable de la muerte de ellos.

Este nuevo constructo narrativo conduce a un nuevo narratema sobre el mito de Malverde, dividido en tres tiempos en los que Alejandro Román entrelaza las tres historias, los tres destinos de estos narcotraficantes, en este 3 de mayo, en la capilla de Malverde. Historias que siguen desarrollándose bajo el flujo del pensamiento en medio del festejo con cervezas, y la música de la tambora que lanza ruidosamente al aire las notas de El Sinaloense, corrido insignia del *narco*; en tanto se acribillan. Corrido que viniera a sustituir a El niño perdido, emblemático del protagonista de Liera.

De esta manera, Román construye la línea dramática referente a los capos del tráfico de drogas como hilo conductor, mediante el relato sobre la cultura del narcotráfico. Historias que posteriormente van desvelándose, entrelazándose; mostrando así la rivalidad y la competencia entre los diversos cárteles en su lucha a muerte por el mercado y producción de la droga; como ocurre en la realidad nacional que, al haberse recrudecido, ha conducido al ajuste de cuentas entre los cabecillas de cada cártel.

Por ello, no resulta difícil identificar a los protagonistas reales, ni a los grupos a que pertenecen, provocadores de la narcoviolencia al haber Román construido su texto dramático sobre hechos concretos y públicos. Por lo que los ajustes de cuentas presentes en su relato dramático no son resultado de la metaficcionalidad, sino la representación de la violencia misma, provocada por el narcoterrorismo.

Como resultado de ello, los personajes de Román no tienen relación alguna con la causa popular, ni Malverde tiene el sentido social que se le atribuyera como héroe mítico y santón patrimonial, al haberlo convertirlo el *narcotráfico* en su protector, confiriéndole poder mágico propiciatorio; nulificando así al Malverde mitificado y a su esfera de influencia, al desvanecerse su rebeldía vindicadora, bajo el predominio del lado oscuro del héroe. (Lash 1995 175).

Reflexiones provisionales

Si consideramos las premisas planteadas por Selligson, Harmony, Galicia y Román —en su entrevista con Sierra—, encontraremos que el Malverde de la obra de Liera, en la que se expone a través de este, como sujeto de acción dramática (Partida 2004) no solo es un proceso ficcional de beatificación, como héroe reparador de las injusticias sociales y del abuso de poder de los gobernantes de aquella época; sino también un ejecutor, un instrumento de las aspiraciones del pueblo sinaloense a través de las andanzas y hazañas del protagonista dentro del espacio interior, donde se desarrolla el relato mítico de Liera.

Narratema, mediante el cual, el dramaturgo sinaloense expresara también su rechazo a los usos y costumbres del momento; impuestos por el poder político del Estado —como anteriormente lo fuera en el período porfirista—, a través de los relatos mitificados de los informantes del espacio exterior. Actantes convertidos en razonadores del autor para denunciar abiertamente al mal gobierno sinaloense y del país y, con ello, condenar los abusos de las clases dominantes: la burguesía, los gobernantes y el clero, socios tradicionales de todos los tiempos.

En el nuevo narratema de Román, su "Malverde" resulta solo un referente de la acción dramática, una vez transformado en el Malverde protector de los narcotraficantes, al haberse estos apropiado del héroe vindicador del pueblo, ya reconvertido en cómplice milagroso; proporcionándole así un nuevo sentido a su narratema, a su mito inconcluso, al haber sido despojado del significado inicial que el pueblo le confiriera, en su deseo de alcanzar la justicia, en un mundo que le fuese adverso.

En el sujeto de la acción dramática del "Malverde" de Román, no se encuentran las causas populares, ni el sentido social atribuidos al Malverde de Liera como héroe mítico; al haber sido nulificado como tal, al pasar a la categoría de protector por obra y gracia del narcotráfico, en su faceta de héroe 'malvado', y ya no como imagen de la rebeldía y aspiraciones del pueblo; al haberle conferido el narcotráfico poder mágico; al ser invocado para serles propicio en sus fechorías, invalidando así la categoría de santón popular de Liera.

Asunto central desarrollado a través del relato y del monólogo interior de los antihéroes protagonistas, ante los cuales se encuentran desarmados tanto el poder civil como el militar.

De esta manera, el personaje mítico de Liera ha sido deconstruido en su significación como mitema, de acuerdo a la transformación del sentido social que generara el mito, el narratema sobre el Malverde, al que hiciera sujeto de la acción dramática el dramaturgo sinaloense; como resultado de las transformaciones históricas, sociales, económicas y políticas por las que ha atravesado el país.

Así, tenemos ante nosotros una crónica no solo sobre la cultura del narcotráfico, sino sobre los protagonistas de la narración dramática, a través de su comportamiento, sus motivaciones y su proceder, que han contaminado, infestado en la actualidad, el tejido de la vida social, económica y civil, tanto del ámbito del campo como del urbano de todo el país; habiéndose convertido así el asunto del narcotráfico en sujeto de la acción dramática en las obras de Alejandro Román.

Es por ello que, de hecho, nos encontramos ante una crónica sobre la cotidianidad de los *narcos*, como secuela de la descomposición social del país, en el que la cultura del narcotráfico se ha convertido en una ensoñación del onirismo *narco* en este relato dramático, en el que predomina la diégesis sobre la mimesis. De manera que el texto dramático de Alejandro Román resulte la crónica de los sucesos recientes y actuales, en este siglo XXI.

De allí que a su "Malverde" podamos considerarlo un *non-fiction-drama*, sin divagación alguna de orden metaficcional, por la naturaleza del relato dramático como testimonio del asesinato de Édgar Guzmán[38] —hijo del Chapo Guzmán—, en el discurrir de los protagonistas, cuya realidad está determinada por la violencia, las balas y la sangre derramada con que se ha teñido el panorama nacional, como si este fuese solo un escenario y nada más, en su lucha a muerte por el dominio de territorios de influencia; mismos que se han convertido en *playground* para la ejecución de sus actividades delictivas.

Por ello, en esta desconstrucción del héroe mítico, los personajes de Román no se relacionan con la causa popular, ni su Malverde tiene el sentido social que inicialmente se le atribuyese como héroe, como bandido generoso; al haberse apoderado el narcotráfico del protector familiar, del protector de los pobres y desamparados. De esta manera se ha nulificado la faceta del Malverde mitificado, al haber sido despojado de su rebeldía vindicadora y su aureola de santón, habiéndolo colocado los narcotraficantes a su misma altura de capo protector, invocando para ello, la naturaleza mágica negativa de su persona; transformándolo en una nueva leyenda urbana no solo regional, con la cual se identifica —desafortunadamente— gran parte de la población. Ejemplo de ello son, indudablemente, las celebraciones populares al haberse escapado el 'Chapo' —Joaquín Guzmán—, de la prisión de alta seguridad del altiplano. Suceso que, por otra parte, conmocionara a la opinión pública nacional y extranjera; y que pusiera de manifiesto los alcances de la impunidad de la que es capaz este capo, o los capos del narcotráfico.

De allí que, desde la perspectiva de lo asentado anteriormente sobre el narratema y el mito del héroe-luchador; al igual que su transformación en santón popular, podemos concluir que, el paso del mito heroico sobre el Malverde del dramaturgo Óscar Liera, al de protector-santón de Alejandro Román, es el resultado de la re-significación de la figura mítica, por medio

---

[38] *El Universal*, 2008, A9.

de la deconstrucción del mito inicial, debido a los propios cambios que ha sufrido la realidad nacional; sin haberse transformado su ritualidad.

El constructo dramatúrgico de Alejandro Román es la crónica de nuestros tiempos sangrientos, en los que la leyenda regional de Malverde se ha entronizado en la cultura del narcotráfico como su santo protector.

Resumiendo: si Liera fue el dramaturgo de lo real maravilloso a través de la meta-ficcionalidad, a partir de la recuperación de la cultura patrimonial regional; Román es el dramaturgo innovador de la no ficción, de la crónica poética mínima, abreviada, sin adornos ni aderezos barrocos sorprendentes, para narrar cronicalmente el panorama nacional actual, y no a la manera de Liera; puesto que nuestra realidad histórica es otra. De allí la deconstrucción narrativa cronical del narratema sobre el héroe vindicador sinaloense.

LA RELIGIOSIDAD POPULAR DE LA SEMANA SANTA YAQUI-MAYO[39]

La presente comunicación es de carácter cultural-representacional sobre las manifestaciones del catolicismo popular en las celebraciones de Semana Santa de las tribus yaqui y mayo, en las entidades federativas de Sinaloa y Sonora, noroeste de México, en las que se hace evidente la evangelización tardía por parte de los frailes jesuitas y franciscanos, realizada entre los siglos XVI y XVIII, hasta la expulsión del país de los primeros, en 1767.

La labor misional de los frailes jesuitas dio inició real a partir de la primera mitad del siglo XVII, ante la resistencia a la conquista, que estos pueblos noroccidentales opusieran, ante la represión física y espiritual de sus creencias.

Hay que considerar por igual, la resistencia a la penetración cultural ajena; además del rebelde espíritu guerrero indomable que los caracterizara, a principios del siglo XVII, y que determinó la conquista y evangelización tardías de este territorio y de sus habitantes hasta el siglo XVIII, como los describiera el sacerdote Andrés Pérez de Ribas en sus *Páginas para la historia de Sinaloa y Sonora Triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras* (1944).

Razón por la cual, en sus celebraciones rituales contemporáneas, nos encontramos con dos substratos de creencias: 1) la más antigua —la animista, ancestral— derivada de sus mitos antiguos, y 2) la traslación de su percepción del credo y las celebraciones religiosas cristianas, correspondientes a lo que se ha denominado religión popular. (Bonfil Batalla 1987 200).

Prueba de esa evangelización tardía, es la propia historia del dominio sobre esas diversas etnias, incluyendo a los habitantes del norte de las sierras Madre y Occidental.

[39] Ponencia presentada el 9 de noviembre de 2016, en el Segundo Coloquio Internacional Fiesta y Fandango en el Arte la Historia y la Literatura, celebrado en el Recinto Juárez del Palacio Nacional de la Ciudad de México, organizado por la UAM Azcapotzalco.

El primer enfrentamiento bélico entre mayos y conquistadores tuvo lugar en 1531. En este enfrentamiento, los yaquis, hechos prisioneros, fueron utilizados como guías para las siguientes exploraciones de los españoles.

En 1533, tres años después de la llegada de Álvar Núñez Cabeza de Vaca a la región, el 24 de septiembre, al regreso de su expedición a la Florida, tuvo lugar el primer contacto entre españoles y miembros de la etnia yaqui. La expedición, liderada por Diego de Guzmán, sobrino de Nuño de Guzmán, llega a orillas del río Yaqui el 3 de febrero de 1533.

Durante la campaña de Diego Martínez de Iturralde en Sinaloa, se había logrado el sometimiento de la región a la corona española en 1599, no sin resistencia de la población.

De esta manera, la conquista espiritual tuvo su inicio en Sinaloa en 1591, y en Sonora en 1615; sin embargo, hay que subrayar que esta fue violenta en un principio, entre 1589 y 1716.

Consecuencia de lo señalado anteriormente, la conquista espiritual en la región de Sinaloa y Sonora, al igual que de las tierras Tarahumara y del Nayar, fue muy frágil, debido a los levantamientos e insurrecciones en contra del sometimiento militar.

En 1538, el jefe Ayapin opuso resistencia a los invasores, al haberse apoderado Nuño de Guzmán de las mejores tierras aledañas al río Culiacán. Al ser Ayapin capturado en 1539, Guzmán ordenó ejecutarlo y descuartizarlo.

En 1610, los yaquis ofrecen la paz a los *yori* y solicitan misioneros jesuitas, al ver el beneficio reportado a los mayos por los 'prietos' —jesuitas: ganadería, cultivos, etcétera—.

Si bien el proceso de evangelización se mantenía en curso, se siguieron celebrando las antiguas ceremonias indígenas, a través del propio catolicismo y sus autoridades religiosas.

Hacia 1700, se había controlado a los mayos, no sin consecuencias por medio de levantamientos como el de 1740, debido al despojo de tierras a los indígenas yaquis.

Entre tanto, Juan Calixto Omuni inició la guerra mayo-yaqui, sufriendo derrotas, ante la desigualdad de armamentos y táctica militar de los conquistadores. La paz se estableció hasta 1825.

Otros levantamientos tuvieron lugar posteriormente en el siglo XIX, entre 1825-1833, dirigidos por Tebiate y Juan Banderas Cajeme —en cuya memoria se denominó la ciudad de Cajeme, en la entidad federativa de Sonora—. Juan Cajeme lideró el primer levantamiento yaqui, y convenció a participar a mayos, ópatas y pimas, en contra de los 'mexicanos'. Se le apodó

Banderas por llevar un estandarte tomado de una iglesia. La razón de ello fue la creación de impuestos, en 1825, al crearse el estado de Occidente y deslindar las mejores tierras de los yaquis, para que las ocuparan colonos europeos. Cajeme fue derrotado de nuevo, en 1827, al enfrentarse con sus armamentos rudimentarios, a soldados bien entrenados y pertrechados.

En 1829 se hizo obligatorio el Nuevo Plan de Impuestos, lo que provocó un nuevo levantamiento en 1832. Ya relativamente armado y con una fuerza de más de mil hombres, en 1833, cerca de Buenavista de Arispe, Banderas Cajeme fue derrotado y luego ejecutado.

En 1867 se agravaron los conflictos con los terratenientes, los grupos de poder y las autoridades: de allí la sentencia: 'Dios creó el oro para los *yoris* y los instrumentos de trabajo para los *yoremes*'.

Los yoreme

Yoreme: gente de la rivera: *Yoreme* 'el pueblo que respeta la tradición'. *Yori*: el mestizo/blanco, 'el que no respeta la tradición'. El *yoreme* habita geográficamente en Ahome, El Fuerte, Choix, Guasave, Sinaloa y parte de Angostura. *Yoreme*: etnia ampliamente mezclada con la población mestiza *yori*, en tanto la población yaqui —33,000 en el último censo—, habita en ocho pueblos, con sus respectivos gobernadores, distribuidos en el área serrana, la costera y en el valle del yaqui, al sur de Sonora.

Desde la llegada de los españoles, la resistencia cultural de la etnia *yoreme* se ha mantenido, defendiendo sus creencias y el arraigo a sus tierras, a través de su lengua, costumbres y religión popular. De allí su sentencia: '¡Somos muchos carrizos para que nos derriben a todos!' (Uriarte 2003 7).

Arturo Warman señala, en su obra *La danza de moros y cristianos*, cómo las danzas provenientes de la península ibérica se arraigaron en la Nueva España, además de presentarnos el panorama contemporáneo de ellas en el territorio nacional, al mismo tiempo que replantea la tesis sobre lo que G. M. Foster denomina "cultura de conquista" (1962 35-50), al establecer las relaciones asimétricas surgidas entre conquistados y conquistadores; cultura que se puso de manifiesto a través del arraigo de estas danzas, como la de matachines.

> Los primeros intermediarios fueron los conquistadores que formaron la otra parte del régimen colonial. Estos eran portadores de la cultura española o de muchas expresiones distintas de ella. En la nueva tierra, y ante nueva gente, reelaboraron su propia cultura, la convirtieron en

> una cultura de conquista, seleccionaron lo útil y abandonaron lo superfluo. Escogieron entre una vasta tradición lo que mejor se ajustaba a su nuevo papel, aquello que les permitiera sobrevivir y sojuzgar. (Warman 1985 12).

El juyya annia

En las celebraciones y fiestas de la nación yaqui se pone de manifiesto el *Juyya Annia*, es decir, su imaginario religioso primigenio, arraigado no solo en las danzas, sino también en las manifestaciones espectaculares, como los autos sacramentales, en el proceso de evangelización en el altiplano mexicano, seguro antecedente de las representaciones populares de La Pasión en distintos lugares del territorio nacional e, incluso, en la franja sur de Estados Unidos.

A su vez, los Santos, depositarios de la fe de yaquis y mayos en sus celebraciones religiosas, en particular las de Cuaresma, son el resultado de la evangelización de la orden jesuita, que tomó rumbos inimaginados, en cuanto a la forma de adorarlos.

> Si bien es cierto que no podemos hablar de una religión sistematizada de ambos grupos etnográficos de la región del noroeste, en la época precolombina, en cambio, tenían creencias muy arraigadas de carácter animista: la naturaleza: el monte, el *Juyya Annia*: naturaleza y mundo —'mundo de la naturaleza'— que designaba esa creencia, predominante en su profunda cosmogonía religiosa (Uriarte 2003 8).

De allí que el catolicismo y el *Juyya Annia* resulten el binomio perfecto del esquema de la fe de los yaquis y de los mayos-*yoremes*; puesta en evidencia en las celebraciones de Semana Santa (Uriarte 8-9).

A través de la historia, la tradición oral y una constante permanencia en su vida social y religiosa, se ha hecho posible la construcción de la narrativa y del proceso religioso actual de sus celebraciones: máximo referente de la identidad de los últimos pueblos indígenas de Sinaloa y Sonora.

Ceremonias de Semana Santa

Las ceremonias de Semana Santa son resultado de un largo y lento proceso de la lucha de dos idiosincrasias: indígena y española, pero también de conveniencia mutua. Por una parte, la lucha armada de la conquista; por otra, la evangelización y catequización de la región y la religión de los naturales, que

ya tenían formas de creencia y culto animista de sus mitos; nutridas por las del español laico, realizadas fuera de las misiones, que se hicieran presentes en las danzas a través de la música, los pasos determinados por la composición instrumental, ejecutados por los españoles en sus bailes, insertándolos a sus propios modelos musicales, muy lejanos a los esquemas religiosos de los conquistadores —obviamente adaptándolos—, al igual que sus propias manifestaciones religiosas.

Componentes imprescindibles de las ceremonias de Semana Santa son las danzas, junto con las alabanzas, ambas predominantes en las celebraciones yaquis.

En la actualidad, las fiestas de los yoremes son su máxima expresión religiosa: el rito manifestado a través de la música y la danza, ya que solo se hace presente la liturgia en las velaciones y ciertos responsorios con la presencia del maestro 'rezador' y la 'cantora', eventos que de ninguna manera pueden considerarse fiestas.

En cada celebración, el yoreme pone de manifiesto sus creencias arraigadas, las cuales tienen su centro de enfoque en las imágenes derivadas del cristianismo, y el agradecimiento personal o grupal para responder a lo recibido anualmente (Uriarte 14).

De esta manera, se torna evidente el sincretismo religioso o la reelaboración de ambas tradiciones, integradas de manera coherente y sistemática.

El fraile jesuita Andrés Pérez de Ribas las denominaba "célebres embriagueces", y escribe que se efectuaban, bien para prepararse para la guerra o para festejar que habían alcanzado la victoria, "o cortado cabeza de algún enemigo". "Estas se realizaban en las plazas al son de tambores que se escuchaban a considerables distancias a la redonda, entonando cantos de triunfo, y bailando alrededor de los despojos enemigos que se empalaban en el centro del solar" (Uriarte 15-16).

Los primeros evangelizadores: Gonzalo Tapia y Martín Pérez, trataron de desterrar "La fiesta de los Prohijado" (proporcionar hogar y parentela a los huérfanos de la tribu) dedicada a *Viriseua* y *Vairubi*, hijo y madre con apariencia humana, de sus mitos animistas a quienes reverenciaban —para que protegieran sus sementeras de los animales—, dibujados en un círculo en donde se les veneraba. Figuras posteriormente identificadas como Dios y "su otra madre"; de lo que se enteraron los jesuitas en una celebración celebrada después de la pascua navideña de 1591 (Uriarte 17).

Fernando Horcasitas tiene como referente de la *Adoración de los reyes*, la *Carta Anua de 1596 de los jesuitas*, representada por indios de origen nahua (1974 247).

> Año en que se celebró en territorio *yoreme* la primera fiesta propiamente cristiana, en que se involucró a estos directamente, en la navidad, en el pueblo de Lopoche, muy cerca de la villa de San Felipe, actualmente municipio de Sinaloa de Leyva; habiéndolos proveído de instrumentos musicales traídos de Topia, Durango; junto con algunos cantores, para celebrar la fiesta con españoles e indios bautizados. Al finalizar la liturgia ordenaron una procesión —ahora denominada *conti* por los *yoremes*—, a las afueras de la iglesia. (Uriarte 17-20).

Las danzas

La danza, que rige la mayor parte de la vida tradicional indígena, es el principal elemento votivo en las celebraciones religiosas, sobre todo de los indios yaqui. Las principales son: la danza de la *pascola*, la del venado, la de matachines, la de coyotes.

Danzas que cuentan con un acompañamiento musical particular, cantos, estructura coreográfica, vestimenta y accesorios; danzas que tienen su estilo y ejecución particular, espacios, músicos, y la jerarquía entre ellos. Clasificación de los sones del repertorio musical dancístico: sones sagrados, sones con estructura teatral, sones ordinarios; además de la reglamentación del lugar que ocupa la mujer en la danza.

Los matachines

Los yaquis llevan en andas a Santa Isabel y Santa Loreta al sitio donde danzarán. La danza se encuentra vinculada a símbolos de su cultura, organización social y al deseo de supervivencia. De allí que, en la coreografía, su expresión y movimientos corporales simbolizan los fenómenos de la naturaleza y rezan con los pasos de sus pies —llamados *mulanzas*—. Asimismo, su vestimenta y adornos, significan la flor de la vida y la alegría.

No faltan los *tene'boin/ténebaris*: capullos de mariposa o de palomilla, con una piedrecilla dentro que representa el sonido de la víbora de cascabel. Un rosario de abulón en el pecho, los protege del mal.

La danza de los pascola

Es de origen prehispánico y significa 'El que siempre está danzando en las fiestas'. Participan por gusto, para cumplir una manda o por herencia familiar. Su cabellera remata en una toca llamada *chom'sum'i* —vela—: el cabello amarrado en la parte superior de la cabeza, que los identifica; además de simbolizar la luz que los protege en la oscuridad.

La danza del venado

De origen prehispánico, igual que su música y letra. En algunas versiones es la dramatización de la agonía del venado fulminado por una flecha, mediante la cual imita las actitudes desfallecientes de los movimientos del animal. A través de ellos muestra la lucha con la muerte, se desvanece desfalleciente, se levanta trémulo. Los sonidos del tambor simbolizan los latidos de su corazón, levantándose tembloroso y negándose a morir con espasmos y calambres, en su intento de erguirse del todo, hasta caer muerto. Luego se levanta, ensangrentado, convertido en un médium del espíritu del demonio o del venado. Al levantarse, la dramatización de su espíritu cambia del todo, por medio de movimientos tímidos, temblorosos, cautelosos, a veces montaraces, a veces retozones.

La música de la flauta de carrizo y el tambor y las sonajas, es lo que determina los pasos —*mulanzas*—, la gestualidad y movimientos del ejecutante; quien, por tradición, ha sido destinado para ello desde la infancia.

Esta versión de la danza del venado, no es la que se conoce en los escenarios teatrales y es aplaudida por su plasticidad y el virtuosismo del danzante, al haberse convertido en un espectáculo, perdiendo así su simbolismo ceremonial.

En otras versiones de yaquis y mayos que han conservado su origen mítico ritual, esta danza es una dramatización de la cacería del venado por parte de los cazadores —*pascolas*—, reminiscencia de las danzas de moros y cristianos —los primeros de rojo y los segundos de azul—, en el entorno de la naturaleza; imitando simbólicamente el ejecutante las reacciones de sorpresa, susto, ante la amenaza de que lo atrapen los cazadores. En esta versión participan el venado y cuatro *pascolas*, bailando uno por uno.

El primer *pascola* representa animales no apreciados por los yaquis, como el perro y el burro. Después, entran en escena dos *pascolas*, que representan coyotes asediando al venado con amenazas, pero el venado se resiste ágilmente. Al final interviene el último *pascola*, llamado *Yoowe* —anciano—, quien representa al jefe de la manada, y da inicio a la escenificación del enfrentamiento entre el venado y el cazador, muriendo finalmente el primero. Al retirarse el venado agonizante, los cazadores inician su 'danza de los *pascolas*'; esta vez acompañados del arpa y el violín; aunque, en otras variantes, se acompañan de más instrumentos regionales.

En lo que respecta al vestuario del venado, resulta imprescindible una cabeza mediana disecada, amarrada con cintas rojas o pañuelos coloridos enredados entre su cornamenta, sujeta a su cabeza con un pañuelo blanco, que le cubre hasta los ojos.

Alabanzas para ceremoniales

Además de las danzas mencionadas, se pone de manifiesto en las ceremonias religiosas de los mayos en Sinaloa, la presencia del catolicismo en las alabanzas a los santos de este culto religioso. Alabanzas que, en la actualidad, son uno de los elementos más importantes de unión e identidad. En su religiosidad se encuentra un amplio universo de prácticas y creencias colectivas que forman parte de su legado cultural y sirve de referente para la organización jerárquica de sus autoridades religiosas, el culto a los muertos, la observancia de un calendario religioso anual, establecimiento de compromisos religiosos, espacios rituales no definidos ni permanentes, para llevar a cabo sus ceremonias de renovación, de parentesco ritual, de pago de mandas, de peregrinaciones, del baile de *pascola* y del venado, etcétera.

El rezo y el canto de alabanzas a los Santos e imágenes se dirigen principalmente para dar gracias por los favores concedidos cuando se recurrió a ellos en momentos difíciles de enfermedad, de accidentes, o en tiempos de sequía.

Los rezos y cantos de las alabanzas quedan a cargo de los 'Maistros Rezanderos' y las 'Cantoras'; ellos son las autoridades religiosas responsables de la dirección de los ceremoniales.

> Para oficiar su cargo, cada 'maistro' cuenta con varios libros o cuadernos de anotaciones personales de los rezos y cantos que utiliza en los ceremoniales y prácticas rituales. Sin embargo, algunos de ellos ya no cuentan con manuscritos y libros en estado legible, debido al desgaste por el uso constante (la mayoría heredados de otros maistros rezanderos). Por lo tanto, es común que los maistros tengan que recurrir a otros de ellos, para solicitar el préstamo de tales libros (Vásquez 1992 5).

El catálogo de las alabanzas es muy amplio; destacan: alabanzas cuaresmales, alabanzas para los funerales, letanías cantadas en latín, alabanzas a los confesores, alabanzas a las vírgenes, alabanzas a otros santos e imágenes que se festejan. Entre las alabanzas cuaresmales: Jesús amoroso grande, Jesús amoroso, Cristo, Venid pecadores, Lloren pecadores, Miserere, Jaculatorio.

Las alabanzas son el distintivo de las ceremonias de Semana Santa en esta región mayo-yaqui, que se cantan durante las procesiones y velaciones al señor Jesucristo; y el Viernes Santo después de la crucifixión, cuando Jesús está dentro de la iglesia en una urna —el santo entierro—.

Cuaresma y Semana Santa

La cuaresma se celebra en varias comunidades mayo de Sonora, algunas de ellas en Bacabachi, Camoa, El Júpare, Etchoro, Jitonhueca, Masiaca, Rancho Camargo, Pueblo Viejo, Sebampo, San Ignacio, San Pedro y Tesia.

Los ceremoniales que se efectúan en este período son organizados por la agrupación de *fariseos* de cada iglesia —compuesta por varones—. Ellos participan por una promesa hecha al Señor Jesucristo, cuando, ante un problema grave de salud, piden por su bienestar, a cambio de servir por tres años en esta agrupación.

Otras agrupaciones que intervienen en la cuaresma, en cumplimiento de alguna 'manda', son: Verónicas, Magdalenas y Tres Marías y Josés; donde participan mujeres jóvenes y adultas en las dos primeras, y niñas y niños de ambos sexos en la última. Las mujeres conocidas como Marías, se visten de blanco y llevan flores en un pañuelo. (Vázquez 1992 9).

Fiesta de Semana Santa en Mochicahui

Los *yoreme* o mayo, son quienes organizan la celebración de Semana Santa en varios pueblos donde predomina esta etnia, como en Mochicahui.

Mochicahui o Cerro de la tortuga (Sinaloa), es la capital indígena de los indios zuaques, desde hace más de cuatro siglos. De pueblo indio pasó a ser pueblo mestizo —*Yori*— a donde, por ser una celebración indígena, guiados por la tradición, acuden los *yoremes* de los pueblos de mayor importancia y de mayor población indígena, como Téroque Viejo, Higueras de los Natoches, el Carricito, Las Torres.

En esta celebración se hace evidente la amalgama del ritual cristiano a través de la reinterpretación del episodio de La Pasión, con la presencia de *judíos* y *fariseos*, paralelo a las danzas y cantos relacionados al venado, la danza de la *pascola*. Amalgama de rituales iniciada desde el comienzo de la evangelización jesuita, para convertirlos con mayor facilidad a la religión católica. En esta celebración se manifiestan elementos totémicos prehispánicos, mezclados con aspectos de la religión católica.

Según el estudioso Filiberto Leandro Quintero, la celebración de la Semana Santa fue la primera fiesta después de concluida la construcción de la primera iglesia dirigida por el padre jesuita Andrés Pérez de Ribas, también fundador de San Gerónimo de Mochicahui; en donde tiene lugar la celebración más importante de Semana Santa.

> La dedicación de la iglesia y de la ermita fundada por el jesuita Andrés Pérez de Ribas fue simultánea. La noche de la víspera se colocaron de cada parte, a fin de que, alternando, se correspondieran los sones, un terno de chirimía y otro de trompeta, y se encendieron también, en una y otra parte, vistosos fuegos y luminarias. En lo alto de la iglesia ondeaban estandartes y gallardetes de seda de china, en tanto que, en la anchurosa plaza de enfrente, se encendieron fuegos a la luz de los cuales los indios con extremado regocijo se entregaron al goce de sus danzas vernáculas. Al día siguiente una procesión recorrió las calles del poblado, ex profeso adornadas con follajes de árboles y concluyó alrededor de la plaza, en cuyas cuatro esquinas se levantaron enramadas ornamentadas con ramos y en las que improvisaron altares. Hubo música, y un padre dijo el sermón en la lengua. La fiesta remató con regalo de abundante comida y de la que más gustan los indios (Quintero 1952 324-325).

Descripción concordante del todo, a cómo los pueblos indios evangelizados del altiplano mexicano celebraran la pascua y otras fiestas religiosas, de acuerdo a Motolinía (1990).

En la actualidad, la ermita no existe en el cerro, sino que cuentan con un centro ceremonial. La enramada, o cobertizo hecho de ramas de árboles para sombra y abrigo, se encuentra paralela al centro ceremonial, donde realizan sus cantos y danzas; estas últimas vestigio de las danzas de moros y cristianos. Desde las dos enramadas que les sirven de refugio y desde las que se realiza la procesión —*conti*— hasta la iglesia; probablemente situada donde se edificó la primera, por allá en 1605.

Celebración Mayor

Desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Pascua, se reúnen en los lugares acostumbrados, para organizar la adquisición de palma fresca que llevarán hasta el templo de Mochicahui para su bendición.

Gran parte del pueblo y de los lugares cercanos se concentran para observar y participar en el ritual cristiano dentro del templo. Los que logran obtener palma bendita, se la llevan a sus hogares para protegerse junto con su familia, de posibles males y hechizos.

El Miércoles Santo por la noche aparecen nuevamente los *judíos* en la iglesia o sus alrededores.

El jueves por la mañana salen a tumbar las cruces y regresan por la tarde, hacen lo mismo el viernes.

Día tras día visitan los hogares indígenas anteriormente mencionados, a los que han acudido durante la Cuaresma, viernes tras viernes.

El Sábado de Gloria, los *judíos*, encabezados por una *pascoola*, cantan el *Gloria*. Este día no llevan máscara, solo un pañuelo que les cubre la cara y, posteriormente, queman al Judas.

En la procesión se recrea el Viacrucis.

La participación más importante es la del maestro rezandero: *Máijstoro* —sacerdote indígena—, quien encabeza el ritual con rezos en lengua *yoreme*.

Para representar las estaciones del *Viacrucis* y el propio desarrollo de la procesión, se clavan cruces alrededor de la iglesia, como manifestación de gran devoción por *yoremes* y *yoris*.

El Sábado de Gloria, los *judíos* cantan el *Gloria*. Ya no portan máscaras sino se cubren la cara con un pañuelo. Queman al Judas, representado por un muñeco con la cara de algún habitante de la comunidad, o de un político.

Cuaresma y Semana Santa Yoreme-Yaqui

En la actualidad se sigue celebrando la cuaresma y la Semana Santa entre los yaquis, según la tradición, con ligeros cambios, pero con la misma devoción.

Miércoles de tinieblas

La celebración se inicia el Miércoles de Ceniza, y durante cuarenta días se representa la pasión y muerte de Jesucristo, en la que se cumplen mandas y se pagan favores recibidos.

El viernes de cada semana —siete—, se efectúan procesiones: *conti*, cargando Santos alrededor de la iglesia, a cuyo alrededor se encuentran 14 cruces de álamo, que representan las estaciones del *Viacrucis*.

Este miércoles, denominado de Tinieblas, los *chapayeca*: 'nariz larga', o *fariseos* reciben la autoridad absoluta de los gobernadores, al convertirse en los protagonistas: *judíos* y soldados romanos; las fuerzas del mal. Portan una máscara hecha de piel de cabra, que les cubre totalmente la cabeza. El *chapayeca* se cubre con una manta a cuadros —sobretodo de rojo encendido—, simulando el arnés romano de cada uno, sus movimientos van representando al personaje o animal que describe su máscara. Bajo la máscara llevan un rosario de madera en su boca, para guardar silencio durante sus danzas y para protegerse del mal, simbolizado por su máscara.

En la cuaresma, el grupo de fariseos juega el papel más importante, representan a todos los personajes que intervinieron en la pasión de Cris-

to: fariseos o *chapayecas*, Pilatos, soldados romanos, el propio Jesucristo (solo en Semana Santa), a los que se suman un tamburero (sus sonidos recuerdan los clavos de Cristo en la cruz), un flautista (su sonido es el lamento de la madre de Dios) y un cuerpo de vigilancia, con grados de militares, para proteger y vigilar el orden (Mojardín 2013 2).

Del lado de los defensores de Cristo están los *anhelguarda* que hacen las veces de las tres 'Marías' y tres 'Josés', acompañados de sus madrinas y padrinos. Al mismo tiempo, los *Cabos*, Pilatos, capitanes de los *chapayeca* y los Padrinos. Todos ellos realizan un cometido específico, y les ayudan en su misión. También participan los danzantes: matachines, *pascolas* y *venados*.

Dentro de la iglesia se encuentran los cantores de alabanzas, *Maestros*, *Rosarios*, *Tenanchis* y los *Quilosti Yo'owes*, que mantienen adornada la iglesia. Este día se representa la expulsión de los mercaderes. Dentro de la iglesia, en penumbras, al haberse apagado las luces al terminar el rosario y cerrado la puerta, los asistentes se hincan y reciben tres latigazos, como símbolo de purificación y/o arrepentimiento de sus pecados.

Jueves de procesión

Este día tienen lugar tres escenas importantes: Corrida del viejito, cualquier persona que cumple con una manda realiza un recorrido por las catorce cruces, vestido únicamente por una sábana ceñida a su cintura y atada a sus piernas. La última cena. La oración en el monte de los olivos.

Viernes de Crucifixión

Dentro de la iglesia crucifican a Jesús —simbólicamente—, y lo colocan en su tumba: una mesa de madera cubierta por un velo y flores de papel de colores variados, denominada *Urnia*.

Sábado de Gloria

Desde la madrugada se inician actividades a un costado de la iglesia. Una vez cantadas las mañanitas al lucero de la mañana, se busca a Jesús en la tumba y no lo encuentran. Juzgan a Judas. Llega el momento por todos esperado: el canto del *Gloria*, a las doce en punto, es cuando entran en juego todos los personajes mencionados o señalados; es un momento de alegría y gozo por entrar a la Gloria. Al sonar las campanas, pasan simultáneamente, cantan y bailan. Mientras esto tiene lugar, el pueblo participa arrojando pétalos de flores y hojas de álamo, culminando con un colorido *Segua*: *conti* —proce-

sión—. Los matachines danzan dentro de la iglesia y los *venados* y *pascolas* frente a ella.

Al terminar el *Sewa*, los *pascolas* y los *venados* se concentran en una enramada al otro lado del campo frente a la iglesia, donde permanecen bailando toda la tarde-noche del sábado, hasta el mediodía del domingo.

En San Luis Río Colorado, Sonora, este día se queman las máscaras de *fariseos*, usadas durante la cuaresma.

> [Un capitán de los fariseos] explica que la quema significa que los participantes renuncian a sus errores. Durante la Semana Santa no salen a la calle y realizan en sus templos un ritual de alabanzas, rezos, procesiones y danzas de la *pascola* y del venado por la pasión de Jesucristo, el ceremonial de Cuaresma y Semana Santa es un espacio para la purificación individual y colectiva (Mojardín 2013 2).

Domingo de Resurrección

La cuaresma concluye con la quema de las máscaras de los *Chapayecas*.

> El sol, la luna y la estrella de la tarde forman la triada sagrada que establece contacto con el mundo del más allá. La época cuaresmal se cierra el Sábado de Gloria con la Resurrección de Jesús, e inicia la mañana paseando un monote de paja montado en un asno; es el de Judas, en el que se depositan todas las culpas de la Pasión. Después del paseo, se sujeta a un palo frente al templo. Los fariseos lo rodean para quemar sus máscaras y forman con él una hoguera que quemará todo mal. Tras la quema del Judas se inicia una nueva época llena de vida, alegría y abundancia, que abarca el resto del año. Este segundo período establece el reinado de María (símbolo de la lluvia, de la abundancia y la fertilidad), simbolizado en los pétalos de flores lanzados al aire en la liturgia del sábado de Gloria (Mojardín 2013 2).

Significado simbólico

Como puede colegirse de lo anteriormente expuesto, las celebraciones de Semana Santa de las etnias mencionadas, encierran un significado mágico-simbólico del imaginario primigenio del mito y rito animistas de ellas, y de la religiosidad cristiana.

En dichas celebraciones no se hace presente dramatúrgicamente la representación de la fábula bíblica, sino únicamente la mímesis de la anéc-

dota, al faltar la diégesis del relato, es decir, el diálogo. La narratividad espectacular se encuentra contaminada por una serie de digresiones, como las 'corridas', paseos, procesiones —*conti*—, danzantes, y demás.

De igual manera, los personajes de la narración bíblica, los protagonistas, no son animados a través de su representación como personajes. Por tanto, los denominados *judíos* y *fariseos* adquieren un significado propio, al convertirse en protagonistas principales en el *Viacrucis* y a todo lo largo de la cuaresma, sin representar a personajes concretos; por tanto, sin actoralidad ni representación; al asumir al 'otro' prehispánico. Asimismo, las danzas y la música, correspondientes a las celebraciones tradicionales con carácter mágico simbólico, se hacen presentes con su sentido ritual en las celebraciones de los yaqui y mayo; en tanto, las alabanzas provienen de los rezos cristianos del catolicismo popular.

"VENADO VIEJO, VENADO JOVEN", DE JORGE CELAYA[40]

El texto "Venado viejo, venado joven", del dramaturgo sonorense Jorge Celaya, se puede enfocar desde diferentes perspectivas: la ritualidad, la performatividad, la historicidad, la etnografía, la sociología o la dramaturgia, como en este caso. Para ello, se han tomado en consideración algunos aspectos de los acercamientos antes señalados, sobre la interpretación-encarnación-ejecución ritual tradicional de la Danza del Venado. Debido a que el *maaso yihua*, es la principal manifestación votiva de la etnia yaqui, en sus celebraciones tradicionales y religiosas, como las de la cuaresma.

La danza del venado puede considerarse como uno de los soportes de la identidad cultural yaqui-mayo, a través de sus ceremonias rituales, que refuerzan el tejido social de resistencia de estas etnias, en las entidades federativas de Sinaloa y Sonora, noroeste del país, y, en particular, de la *nación yaqui*, ante el embate de la penetración cultural ajena a las tradiciones emanadas de la personificación del imaginario primigenio regional. Al igual que de sus muy arraigadas creencias espirituales de carácter animista: la naturaleza, el monte, el *Juyya Annia*: naturaleza y mundo —'mundo de la naturaleza'—, que designaba esas creencias, predominantes en su profunda cosmogonía religiosa (Uriarte 2003 8).

Venado-imagen, producto de los mitos, mediante la que se trata de reinterpretar esa *Juyya Annia*, que conecta a estas etnias con su tradición cultural religiosa.

La población yaqui es en la actualidad de 33 mil personas, y se encuentra repartida en 8 pueblos, con sus respectivos gobernadores, cohesionados por la preservación de sus tradiciones, el arraigo a sus tierras y por la resistencia y defensa de su territorio y cultura. El lazo indudable ha sido la pre-

---

[40] El texto original "Resistencia cultural regional del imaginario yaqui-mayo en *Venado viejo, venado joven* de Jorge Celaya", fue presentado en el XXII Congreso de la AMIT. FFyL-UNAM, octubre 2016.

servación de su lengua: el dialecto *cahita* del grupo lingüístico *yuko*-azteca de los mayos, yaquis, y los desaparecidos *tehuecos*.

En "Venado viejo, venado joven", Jorge Celaya ha puesto en crisis la primigenia visión del mundo de estas etnias nacionales, ante una doble contraposición fronteriza, determinada por la modernidad cultural de su entorno y la globalización contemporánea, que las han expuesto, sin duda alguna, al detrimento de una parte de su identidad local, al irse borrando espacio-temporalmente sus características distintivas culturales, y han tornado a algunos de sus miembros en personas identificadas con el otro, el ajeno, el extraño a sus costumbres; corrompiendo su espíritu original, al adoptar el cotidiano de ese otro.

Esta situación fronteriza los constriñe a definirse, a sí mismos, como miembros de una u otra cultura. Cuestión a la que se enfrentan por igual los integrantes de las demás etnias de nuestro país, que tienen a su favor, el no tener que resistirse a una segunda cultura invasiva, como a la que tienen que enfrentarse los yaqui-mayo, habitantes de esa otra frontera territorial, que es la estadounidense. De allí la doble lucha cultural de resistencia de su cotidiano e imaginario tribal. Como lo ha señalado el investigador Enrique Mijares: al referirse a esta obra de Celaya:

> Se trata de un concienzudo análisis antropológico que, lejos del patrón discursivo y la erudición pedantesca, nos ofrece un tonificante enfoque de cotidianidad vista de cerca, mediante un trabajo de campo sin irrupciones ni fracturas, nada más apoyado en la respetuosa aproximación a una realidad expuesta sin defensas a los embates de la globalidad, a causa del deterioro ambiental, del socavamiento paulatino de las tradiciones y, en última instancia, de la marginación, el rezago y el hambre, frente a la tentación de un idealizado modo de vida americano, al que únicamente es posible acceder por la vía dolorosa del delito y traicionando, o por lo menos dejando de lado, una herencia autóctona milenaria (Mijares 2003 25).

Celaya sale en defensa de esa identidad y sus valores, de su lengua y de su cultura, de su idea de pertenencia a este grupo y a las obligaciones que tienen sus miembros al ser parte de este, afianzando así esa identidad. Para ello, el dramaturgo toma como motivo, lo que ya enuncia el título de su drama: lo viejo y lo joven, a través de la danza ceremonial más emblemática de las etnias yaqui y mayo; danza que determina el sujeto de la acción dramática, a

través de la exploración de la espiritualidad original, a la que ha renunciado el protagonista, como lo enuncia Celaya, simbólicamente, en su didascalia apertural, en la que se presentan dos rasgos distintivos culturales enfrentados: el de la música autóctona y el ruido del motor de un automóvil, música y vestimenta, que han violentado a la etnia y su ámbito:

> La boca escena está cubierta por un gran telón tejido de carrizo. Enfrente se encuentra una cruz (la cruz del perdón). Se escucha música de venado y pascolas en volumen bajo, el ruido de un motor de carro y una canción ranchera, romántica, que proviene del estéreo del auto. […] La canción ranchera se escucha más fuerte. Pedro se baja del carro; viste traje de la ciudad, tiene la corbata suelta y sucia, su camisa está desfajada y su saco y pantalón arrugados. Camina tambaleante y ebrio hacia el centro, se detiene frente a la cruz, la mira fijamente como si recordara algo, o como si estuviera confesando sus culpas. (Celaya 2003 71).

Desde aquí, ya se hace presente el círculo mágico-religioso original, en donde se desarrollará la acción dramática, en contraposición con las visiones "que le provocan mucho daño interior", de un cotidiano ajeno, "contenidas en su cabeza", virtualizadas en proyecciones, como manifestación del otro espacio y tiempo cultural, que lo han corrompido: "Una imagen de vagones del metro subterráneo que pasa vertiginosamente se proyecta en el telón de carrizo. Solo dura unos instantes. Pedro sacude la cabeza como tratando de borrar esa imagen. Esta se diluye bruscamente" (Celaya 2003 71).

A lo anterior, se contrapone de inmediato el entorno primigenio, que dará la pauta para el desarrollo de la acción dramática:

> La música tradicional yaqui aumenta de volumen gradualmente. En el interior se ve a un danzante de venado bailando; cuatro músicos lo acompañan con algunos instrumentos de percusión. También están los matachines al fondo, colocados de manera que forman una especie de barrera. […] Pedro […] se acerca al danzante de venado y le toca el hombro.
> Pedro: ¡Achai! […] ¡Achai! (El venado lo mira desconcertado y ya no baila. Los músicos reaccionan dejando de tocar bruscamente. […] Pedro mira a todos los que están a su alrededor, habla entre dientes.) "¡Achai!" (Camina entre la gente buscando): ¡Apá! ¡Apá! ¡Achai! (Queda frente a los matachines. Pausa).

> Los matachines inician su danza abriendo la barrera que tenían formada. Detrás, en el fondo, se ve la imagen de don Arturo, padre de Pedro. El cadáver se encuentra apoyado en la pared sobre un petate de carrizo tejido. Por extremidades inferiores solo tiene dos muñones y trae puesta la vestimenta de la danza yaqui; los "tenaboi" están en el piso de tierra, bajo sus trozos de muslos. A un lado, entre torso y brazo, "sostiene" la cabeza de venado. (Celaya 2003 72-73).

Esta pieza no solo tiene la danza del venado como referente, sino también como sujeto de acción dramática, además de un atento estudio socio histórico, a través de esta expresión de la cultura patrimonial, cuyo cotidiano e imaginario regionales determinan, metafórica y simbólicamente, la resistencia de esta etnia ante el embate del otro, causante de la desintegración del grupo; ya que "Se trata de un concienzudo análisis antropológico", como lo menciona el autor de la antología donde se publica este texto dramático.

Conforme lo va presentando Celaya en su relato dramático, surgen las agresiones históricas sufridas por la etnia, en un complejo entramado de la ensoñación del protagonista, a través del mundo onírico, mágico, de su cosmogonía mitológica, y de los girones del proceso histórico de la colonización hispánica, hasta la intromisión del mundo contemporáneo del otro, que han deteriorado su herencia mítica.

Prueba de ello son los referentes de esa cultura patrimonial, como las danzas de los yaquis: *matachines*, *pascolas*, *venado*; esta última en particular, que lleva al protagonista, a través de un viaje iniciático introspectivo, hasta el mundo primigenio de los mitos de sus antepasados, pletórico de seres fantásticos emparentados con la creación del mundo de acuerdo a sus creencias religiosas.

El conflicto que surge en la conciencia de Pedro —el protagonista—, no solo es el de haber traicionado el espíritu de su etnia, sino también el de haberla abandonado, al igual que a su familia, y a Rosa, la que podría haber sido el amor de su vida, pero a la que también renuncia, al desertar de su entorno. De allí que, en su regreso como hijo pródigo, solo podrá lograr su reivindicación, demostrando la maestría en la ejecución de la danza del venado, a través de esta travesía a sus orígenes remotos, en búsqueda del perdón paterno, muerto por la congoja provocada por su hijo al haber desertado de sus obligaciones para con su etnia.

Pedro: ¡*Achai*! ¿Dónde están tus fuertes piernas? ¿Se mueven tan ágiles que no las veo? (*Pedro pega su oreja al piso, con un gemido*): ¡Haz retumbar la tierra como antes, padre! ¡Como tú lo haces!
Rezadora 1: Él ya no oye, Pedro. Él ya no ve. Ya no siente.
Rezadora 2 (*Señala con un gesto facial la cabeza de venado*): Pero el venado oirá por él. Háblale suavecito.
Rezadora 3: Él pidió que lo enterráramos aquí como venado. Él pidió irse danzando el venado para el otro lado.
Rezadora 4: Dice que es para oírnos siempre y para divisarnos cuando estemos en peligro.
[…] Pedro toma la cabeza de venado y avanza al centro de la enramada, donde se coloca la máscara. El maestro de la iglesia lo mira y reprueba su conducta. Pedro empieza a danzar el venado sin ritmo alguno y sin dejar de hablar, pero creciendo en intensidad. De la nada aparece danzando Roberto-Pascola acompañado por otros tres. Se colocan alrededor de Pedro, burlándose de él, que parece estar en trance y en obvio estado de embriaguez (Celaya 2003 73).

Estado de excitación en el que ha perdido la coordinación motriz, al habérsele enajenado el ánimo, en su intento de zafarse de la presencia del otro entorno que lo acosa:

Roberto/Pascola (*Burlón*): ¡chai! ¿Ket che alé'a?
Pedro (*En la misma actitud de confusión, mientras sigue danzando*): *Két tu'i*. Estoy bien. […]
Entra bruscamente imagen de metro, los vagones pasan vertiginosamente. Más descontrol de Pedro. La imagen sale tal como entró, bruscamente.
Pascola 3 (*Riendo*): ¿Ket che alé'a?
Pedro: Estoy bien. (*Entre dientes*): Escalones, escalones, escalones.
Pascola 4: ¿Ket che alé'a?
Pedro: Két tu'i.
Los cuatro pascolas ríen divertidos e inician una serie de "mulanza" [juegos de pies en la danza] retando a Pedro.
Roberto/Pascola: ¡Tú eres tan bueno como tu padre para danzar! ¡Síguenos! ¡Haz estas *mulanzas*! (Celaya 2003 74).

A partir de aquí comienza la navegación del alma, el periplo interno del destino infausto del espíritu de Pedro, para poder alcanzar el estado venturoso que lo reconciliará con su etnia, en la travesía por el mundo de sus antepasados míticos e históricos. Periplo en el que se verá obligado a sortear obstáculo tras obstáculo, al tener que enfrentarse a ese pasado patrimonial, en el que va surgiendo una miríada de asuntos, a los que tuvo que enfrentar su etnia ante los colonizadores, los opresores; o frente a los otros —los ajenos—, en la actualidad.

Así se hacen presentes las maquiladoras, tema del que emana el destierro esclavizador a que los sometiera Porfirio Díaz en las haciendas henequeneras; siendo perseguidos, muertos, despojados y deportados a la península de Yucatán, a partir de 1900, por oponerse a su régimen; llegando a ocho mil los desterrados entre 1907 y 1908. En tanto, en el éxodo de Yucatán a su suelo natal, sucumbe una gran cantidad de ellos en los dos años de peregrinaje de retorno hacia el valle del yaqui.

La lucha contra sus propios demonios —el Demonio-Zorrillo—, en un paralelismo indudable con el mito fáustico, al tener que entregarse a él por sus culpas y pecados, salvado por la energía que emana de su padre, al percatarse de haber regresado solo un pedazo de su hijo, al haberle robado la partera la cruz de su frente al nacer. En su viaje, Pedro se sumerge en el inframundo para dominar la danza del venado, como lo hiciera su padre, ante la disyuntiva de tener que colgarse de un mezquite al igual que Judas, por haber traicionado a su pueblo; ya que solo se puede aprehender al venado 'por la gracia divina'.

En la lucha de los rebeldes y valerosos yaquis contra los blancos conquistadores y evangelizadores, que históricamente demorara siglos su establecimiento en esa región, resucita el mito antiguo yaqui de los *surem*, los no bautizados por el blanco, que sobrevivieron bajo tierra convertidos en pequeños seres-hormiga, y quienes auxiliarán a Pedro antes del inicio de la lucha final para recuperar esa 'gracia divina', para recobrar su integridad como ser y su identidad yaqui, no arrebatadas ni por el conquistador Diego de Guzmán, ni por los sucesivos militares que trataran de dominar la región durante siglos; ni por el destierro a Yucatán.

Si bien esta lucha se inicia por el conflicto personal de Pedro, el protagonista, y de su pasado execrable, que le irá embistiendo con la sucesiva irrupción de la imagen trepidante de los vagones del metro, hasta derrotarla finalmente, gracias a la conmiseración de las pequeñas criaturas míticas de su religión primigenia:

Tetabiate se acuesta lentamente sobre su propia tumba. Pedro sigue escuchando alerta: ahora la imagen de los vagones del metro ya no está. De pronto, la partera cruza rápidamente por el aire, pendida de un cable, que da la idea de alguna gruesa raíz, por la cintura; ella viste toda de negro y da la apariencia de un buitre. Súbitamente, la anciana surem brinca ágilmente y en silencio sobre la piedra.
Anciana Surem (*Al oído a Pedro*): ¡Es la partera! ¡Que no te venza! ¡Que te regrese el estado de gracia! ¡Sácale tu signo de gracia! ¡Haz que vomite tus raíces!
La anciana desaparece. Pedro se pone alerta, la partera vuelve a pasar, él empieza a sonar las sonajas.
La imagen del metro entra violentamente.
La partera lo ataca. Pedro, sin abrir los ojos, se defiende esquivándola, ella ataca varias veces más, la tensión crece. Finalmente, en uno de los ataques, Pedro la sorprende clavándole los cuernos de venado en el vientre. La partera echa sangre por la boca, mientras se contorsiona en el aire antes de desaparecer.
La imagen de video, que había subido intensamente, se desvanece junto con la partera. Silencio. (Celaya 2003 114-115).

Al parecer, Pedro ha recuperado su ser, al haberse reencontrado consigo mismo y con su etnia, al haber vencido a la Partera, que le robara al nacer su 'estado de gracia'.

Se empiezan a escuchar unas sonajas de danzante de venado, luego Rosa; tiene la cabeza de venado puesta y todos los elementos que se usan para la danza, con los hermosos senos a la vista. Baila tan perfectamente, que Pedro es contagiado y danza como un experto. La pareja hará una especie de danza erótica y amorosa durante la que hacen el acto sexual. En cuanto a estética, no se deberá perder la esencia de la danza del venado.
Al final, Rosa sale lenta y silenciosamente mirando con amor a Pedro, quien le sonríe un tanto extrañado.
Por otro lado, entra don Arturo, con ropa de danzante del venado, pero sin la cabeza del animal. Se acerca a su hijo.
Don Arturo: Solo con gracia divina se puede aprender a danzar el venado. (*Pedro queda desconcertado por un momento*). Ella ya no es de esta tierra que llora tanto, hijo. Ella la dejó después de salir de la iglesia, el día

que se iba a casar. Nos dejó después de bailar toda la noche sola, con su vestido blanco mojado.
Pedro palidece pues empieza a entender; corre, buscando de un lugar a otro a Rosa. Pedro regresa a la piedra, reflexivo, pero con un aire de resignación. La anciana surem aparece atrás de la piedra y gira en sentido contrario a don Arturo, alrededor de Pedro.
Don Arturo: Para ti no habrá ya sol. (Celaya 2003 115).

El sol solo alumbrará a Pedro cuando cumpla con sus obligaciones eludidas, al haber huido, mezclarse con los *yori* y traicionando a su grupo. De allí que las *surem* y don Arturo, lo conminen a cumplir con sus responsabilidades.

Anciana Surem: *Ebetchi'ibo kaa taataris ayune*.
Don Arturo: Para ti no habrá ya muerte.
Anciana Surem. *Ebetchi'ibo kaa kokowane ayune*.
Don Arturo: Para ti ya no habrá dolor.
Anciana Surem. *Ebetchi'ibo kaa kososi ewame ayune*.
Don Arturo: Para ti ya no habrá calor (116).

El sol saldrá de nuevo cuando Pedro cumpla con el cargo que se le había designado:

Anciana Surem: *Senu wecme ama ayuk kaa koptance*.
Don Arturo: El cumplimiento del deber.
Anciana Surem: *Em ibakataka'u tu'issi aet*.
Don Arturo: En el puesto que se te designe.
[...]
Anciana Surem: *Empo ta'awane.*
Don Arturo: Por la defensa de tu nación,
[...]
Anciana Surem: *Tekia ayaura*.
Don Arturo: ¿Juras cumplir con el mandato divino?
Pedro (*Muy emocionado, asiente humildemente con la cabeza*): Heewi.
Se escucha música tradicional yaqui y aparecen los pascolas danzando, acompañados de los músicos.
Pedro inicia la danza del venado casi perfectamente.

> Empieza a aparecer toda la gente del pueblo y en sus rostros y actitud está la aceptación a Pedro. Los pascolas danzan alegres. Todos cantan junto con los cantores del venado, mientras la anciana surem y don Arturo desaparecen tras la gente. (Celaya 2003 116-117).

Reflexión provisional

Este monumental texto dramático: "Venado viejo, venado joven", de Jorge Celaya, no entra decididamente en las dinámicas hegemónicas del panorama teatral nacional, no por faltarle valor estético sino debido al lugar que ocupa en la organización global del mercado escénico-dramatúrgico dominante de las políticas culturales; al situarse, también, fuera de los sistemas comerciales y de posicionamientos estéticos de los cánones dominantes.

Su mística es la búsqueda de la conciencia primigenia de los pueblos autóctonos nacionales. Como una metáfora, como forma de resistencia, frente a los discursos dominantes dramatúrgico-escénicos hegemónicos, en defensa de una identidad étnica, amenazada más y más por las relaciones de poder de una sociedad globalizadora. De allí la búsqueda de una revelación, en una peregrinación hacia las fuentes ancestrales, en este caso, de los mitos y ritos prehispánicos de las etnias yaqui-mayo.

EL CONSTRUCTO FEMENINO FRONTERIZO[41]

Virginia Hernández (2005)

En la cuarta de forros del volumen 5 de Teatro de Frontera, dedicado a la obra dramática de Virginia Hernández, se señala que ella "es, sobre todo, una extraordinaria escritora y, si no la única, sí la mejor, la más sólida, la más profunda, la más audaz dramaturga del Norte mexicano"; lo cual parece demasiado prometedor.

En esta entrega, el editor ha ordenado los textos sin orden cronológico de escritura: "Paso de ballenas", "Vudú", "La pepena", "Samborns Light", "Los guardianes del tiempo", "Border Santo", "Expreso norte", "Duodécimo", "La ciudad de las moscas". Obras ampliamente analizadas bajo el enfoque del teatro virtual, en el iluminador prólogo preparado por Mijares.

En la obra breve, "Vudú" (2005 47-53) —uno de sus primeros textos (1997), producto de un taller con el dramaturgo Hugo Salcedo—, nos impacta de inmediato un estilo agresivo; comenzando con el tema: el enfrentamiento de los sexos en una lucha cuerpo a cuerpo, en la que la protagonista se va apoderando más y más del terreno del espacio hogareño. Con un discurso bastante injurioso, de una violencia verbal que conduce a un desenlace en suma chocarrero. En esta pieza domina un humor ácido —que posteriormente encontraremos en otras obras suyas—, asimilado de los cuentos galantes medievales y de *La Mandrágora* de Maquiavelo. Esta será una de las constantes estilísticas intertextuales, el ir soltando poco a poco, en la mayoría de sus obras, la cultura dramática, lo aprendido académicamente, pero integrándolo a un entramado propio, correspondiente al tiempo y al espacio fronterizos.

"La ciudad de las moscas" (2005 245-266) puede ser un festín para el investigador interesado en la intertextualidad. Este texto, "polifónico y de múltiples perspectivas", hace gala en su estructura, de exhibir varios índices,

[41] Ponencia "Virginia Hernández Teatro de Frontera 15", presentada en el Congreso de la AMIT, Cuernavaca 2006, y publicada la revista *LATR*, 40/2 Spring 2007, 190-192. University of Kansas, ISSN 0023-8813.

que van desde "*Las suplicantes* de Esquilo, a la testigo de sal de Sodoma, a *Las moscas, Las manos sucias, Muertos sin sepultura* de Sartre, a *El innombrable* de Beckett" (Mijares 2005 17), para referirse metafóricamente a las 'muertas sin sepultura' de Ciudad Juárez. De allí que no sea raro que la protagonista se llame así, como la ciudad en donde la ilegalidad, la corrupción, el contubernio, por no hablar ya de la violencia, han sentado sus reales.

En "Border Santo" (161-201), encontramos un procedimiento dramatúrgico que no ha sido visto con buenos ojos por algunos puristas del teatro aristotélico, quienes no se han percatado de que este no es algo fácil ni gratuito, y que no implica en absoluto el plagio, que se le ha imputado. En esta pieza —que si bien resulta un homenaje a Óscar Liera, pues tiene como referentes "El jinete de la Divina Providencia" y "Camino rojo a Sabaiba", de este autor—, nos encontramos con un proceso de desmantelamiento y una nueva articulación de los referentes épico románticos, al haber sido re-semantizados, en un proceso de integración a la mitología contemporánea, al relato dramático de la frontera norte actual, a una distinta y nueva realidad del imaginario y el cotidiano local, des-romantizado del todo.

Es posible que también le sea cuestionado el título con el que ha bautizado su obra para niños: "Los guardianes del tiempo" (117-159), que no tiene nada en común, ni relación alguna con la conocida y popular novela para adolescentes del mismo título; ya que en esta pieza se ha dramatizado un mito del imaginario patrimonial bajacaliforniano, a partir del poema Cuchumá Leyenda de Tecate, de Víctor Peñasola Beltrán. En la obra de Hernández, los seres mítico fantásticos, los animales de la región, al igual que la personificación de los sitios geográficos de la Rumorosa-Tecate, se convierten en personajes animados de las leyendas indígenas regionales aludidas en el poema.

En "La pepena" (55-79), la fábula gira alrededor de Don Chema, un anciano pepenador —recolector de basura, de papel—, descrito brutalmente por la autora en su lienzo dramatúrgico, dominado por la influencia del 'otro lado', prometedor de ilusiones, de la buena vida, de recoger los dólares con pala, y, por tanto, solucionador de cualquier problema. Este 'promocionador' del 'otro lado', se infiltra y viene a ser el disparador de una situación infausta, provocada por el ámbito paupérrimo que rodea a los protagonistas; producto de la realidad habitual del comportamiento fronterizo.

En "Duodécimo" (235-243), destaca de nuevo la relación de pareja llevada a límites de manera grotesca, al igual que la situación en la que el sarcasmo de Hernández, sobre la virilidad del protagonista, resulta ser el

dominante dramatúrgico. A través de un discurso destemplado, desdoblado en acciones que mueven vertiginosamente los cambios de tiempo y lugar, Hernández construye una figura femenina colosal, solo capaz de ser en un medio fronterizo, en el que el comportamiento femenino del 'otro lado', de esta región; ha ejercido una influencia subrepticia en el comportamiento individual de las mujeres de 'este lado' de la frontera. De manera que la realidad y la fantasía —como quisiera Hernández que reaccionaran las mujeres en esa situación—, subrayan lo casi guiñolesco de ambos personajes, en la pareja protagónica.

El lirismo, la evocación y el trastocamiento espacio-temporal de los "Guardianes del tiempo", cualidades de las que tampoco están exentos los textos "Border Santo" y "Expreso norte", se imponen también en "Paso de Ballenas" (19-45), pieza, de seguro la más metafórica, en la que le da rienda suelta al juego de la interculturalidad, sobre la intransigencia, el empecinamiento y el carácter férreo de la protagonista real —la poeta Gloria Ortiz—, ante los avatares de su vida y en su rechazo y su lucha sin cuartel en contra de una sociedad misógina, que margina. Comportamiento que, sin duda alguna, la llevó a su propia autodestrucción.

Reflexión provisional

En las obras de Virginia Hernández, incluidas en el volumen 15 de Teatro de Frontera, nos encontramos por igual con la realidad como referente, y con muchas de las particularidades estilísticas antes mencionadas en relación a la dramaturgia del norte o fronteriza, pero la apropiación de ellas y de la cotidianidad, nos hablan de un mundo construido y modelado a la manera de la propia autora, en donde los comportamientos individuales, en particular los femeninos, se imponen, no importa la clave en que estén escritos. Así se cumple el aserto de la cuarta de forros.

MIJARES Y SU DRAMATURGIA DURANGUENSE[42]

Frontera abierta I La espada en prenda

Frontera Abierta es el título de la antología personal del dramaturgo duranguense Enrique Mijares Verdín, en cuyo volumen I *La espada en prenda* (2010) ha seleccionado aquellas piezas en las que se hacen presentes hechos y sucesos históricos y actuales, acontecidos en el territorio duranguense; sin faltar, claro, las personalidades que le han dado relumbre y fama a esta entidad federativa.

Así, no podría faltar la presencia de la conquista de esta región y la fundación de la ciudad; la sierra y los bosques tepehuanos como sujetos de acción dramática; sus pobladores, con su cotidiano y su imaginario regional y patrimonial; la belleza y la atracción fatal del Espinazo del Diablo, testigo y receptor de la violencia y sevicia de autoridades y delincuentes en contubernio. Doroteo Arango/Pancho Villa. Los cuatro hermanos Revueltas, con sus personalidades estéticas e ideológicas, insumisas y provocadoras. La historia trágica de las hermanas Campobello. El látigo de la violencia de narcotraficantes y talamontes. El despojo y el abuso cotidiano que sufre la población de esta región.

En cada una de las obras seleccionadas por el autor, encontramos no solo los temas y asuntos que le preocupan, que le molestan, y que victimizan a sus protagonistas; sino también el carácter, la enjundia con la que estos la enfrentan, sin desmoronarse ante lo irremediable.

Nos encontramos desde sus inicios, con el predominio de un modelo de relato dramático ajeno al usigliano-aristotélico nacional —secuela de las enseñanzas de su maestro Antonio González Caballero—, un modelo que a su vez se fragmenta, se multiplica en otros tantos, de acuerdo al sujeto de la acción dramática en cuestión. Sin embargo, estas particularidades no desplazan todo aquello que contribuye a conformar cada pieza como un constructo socio histórico, socio político, socio cultural; sin importar qué tan

[42] Presentación en Enrique Mijares, *Frontera Abierta I*: *Antología personal, La espada en prenda*. ICED-FORCAM-Conaculta. Durango, 2010.

personal, mejor dicho, qué tan introspectivo sea el relato dramático. Singularidad que le permite explorar dramatúrgicamente en tiempos y espacios, que se desplazan en el presente y en el pasado sin impedimento alguno, entre la realidad y la irrealidad, entre el consciente y el inconsciente, entre lo concreto y lo abstracto, lo telúrico, lo teleológico; entre el eros y el *thanatos*, el mito y la cruel realidad. Todo ello no le impide los arrebatos de lirismo ni las rupturas e incursiones en los cánones dramáticos establecidos.

Como ejemplo de ello, podemos tomar las didascalias iniciales de "La espada en prenda" (36-56), una de sus obras más recientes, sobre el independentista Miguel Fernández Félix (Guadalupe Victoria, 1786-1842), primer Presidente de México, oriundo de Tamazula, Durango.

> Siguiendo el orden aleatorio que el lector prefiera y de acuerdo a la capacidad de imaginación —que siempre será infinitamente más poderosa que los recursos, siempre limitados, de cualquier empresario teatral, así se trate del que produce comedia musical—, los acontecimientos muy bien pueden ubicarse en Puente del Rey, la oficina de un notario público, el despacho presidencial de Palacio Nacional, el Castillo de San Juan de Ulúa, un aula del Colegio de San Idelfonso, la selva veracruzana, la habitación de Guadalupe Victoria en la fortaleza militar de Perote, o la capilla del Pocito en el Tepeyac.
> Los personajes se mueven, es decir, se adentran o retroceden, se manifiestan corpóreos o son simples evocaciones, establecen diálogos efímeros o se evaden en extensos soliloquios, merced a que habitan una suerte de palimpsestos de tiempos y espacios, donde la única convención que cuenta es la del lector, espectador, imaginante. (36).

Didascalia que plantea en sí misma, las propias aproximaciones y aportaciones teóricas de Mijares al estudio del teatro del norte, denominada por él Dramaturgia Virtual.

> una dramaturgia que rompe con la linealidad —principio, medio y fin— de una historia y apela al abordaje de recursos como fractalidad, discontinuidad, intertextualidad, hipertexto y, sobre todo, la virtualización de las situaciones, a partir del uso de la convención teatral. Así, el espectador tiene, contenidos en unas cuantas páginas, los hilos que le permiten tejer su propio entramado. (Galicia 2006 74).

Amén de la creación de imágenes, de su formación y práctica plástica, de la presencia musical culta, propia de un acendrado melómano; ya que, más que efecto de distanciamiento esperado —para apoyar la fragmentación y lo discontinuo de su relato—, van más allá de la ambientación o la creación de atmósferas, al formar parte del constructo dramático en cuestión; al igual que hace acto de presencia la interculturalidad, derivada del abultado bagaje de su saber; que no es poco, a lo que habría que agregar su sólida formación literaria e histórica, que se hacen presentes a pesar de él mismo.

La historia y la cultura regional

Los conocimientos históricos y culturales de su región, al igual que del propio pasado nacional, se revelan en "La montaña de plata" (2010 13-35), obra que, a través del mito fundacional de Durango, nos presenta la historia del descubrimiento de esta región de la Sierra Madre, por el 'rubio' Ginés Mercado. Territorio perteneciente a las etnias *qunametín* de gigantes, y *coyome* de enanitos, en la que cada cosa estaba ordenada por los Cuidadores Celestes; territorio conquistado por el hombre blanco "explorador [que] venía de las orillas de la ventruda olla, donde se contenían, remansadas, las sobras del gran diluvio". (13).

El juego con los anacronismos, le permite relatarnos humorísticamente, sin lamentación alguna, su interpretación de los hechos. Como el descubrimiento de la Montaña de Plata: "Pues solo al descubridor le es permitido presenciar el fotomontaje de dos sucesos del lejano tiempo" (14), como le es permitido al propio dramaturgo. A lo que hay que agregar un discurso en el que están presentes por igual los juegos de palabras, junto a una prosa rimada.

No es por eso, nada extraño, que junto a un "Te Deum laudamos, *a modo de un canto gregoriano*", nos encontremos con un ritmo de espiritual negro. Así la chunga, al pie de la montaña de plata, toman posesión a nombre del "Rey Juan Carlos de Borbón,[43] príncipe de Asturias, pacificador del país de Euskadi, partidario de la autonomía catalana, hincha fanático del Real Madrid, donde juega Hugo Sánchez y del Barça de Rafa Márquez" (15), pone de testigos a su corcel castaño Zubia pura sangre, y a su peón el negro Nicolás y a su burro Matalote. Juegos de palabras, opacados por las manifestaciones de descontento de Lengua en su idioma natal. Mismas que provocan la hilaridad:

[43] Mucho antes de su abdicación.

Ginés: Exprésate en cristiano, aborigen.
Lengua: Aborigen tu progenitora, güero desabrido. (15)

En este tono se relata, en ocho episodios, la fundación de la Villa de Guadiana, hasta que Lengua: Topia, es desterrada, no sin antes lanzarles una maldición. Pues la montaña de plata no resulta ser tal, sino de hierro que, al agotarse el carbón y la madera de la región, paró su extracción en la mina; concluyendo así, en el episodio 8: El ritmo del progreso, la explotación de la Steel and Iron Company, donde se relata la filmación de un Western en el paisaje duranguense —uno de los atractivos de la región—, protagonizado por John Wayne briago, que hace su aparición triunfal con las fanfarrias de la 20th Century Fox, en el momento en que se derrumba la cueva de la mina; y apareciendo Lengua, para relatarnos la prehistoria de la Montaña de Plata; quien, como los cilindreros, debe repetir la historia: "cuando parece que todo se va acabando: ¡Es cuando todo empieza de vuelta!" (35).

Mijares, en "Territorio en conflicto" (223-241) efectúa un salto histórico-temporal, no ocurre así ni temática, ni espacialmente; ni tampoco cambia de protagonistas; ya que, como el título de esta pieza lo enuncia, desarrolla de nuevo la misma problemática: la apropiación de las tierras pertenecientes a los pobladores primigenios; usurpadas por el otro, en este caso, por el mestizo. Además, agobiados por la injusticia, el abuso de autoridad y los intereses bastardos de los gobernantes.

El asunto que nos presenta es el conflicto aparente de los límites territoriales entre Durango y Zacatecas. Sonado caso que ocupara las planas de los diarios nacionales; lo que le interesa en el fondo a Mijares, es presentarnos el despojo histórico que han sufrido los pobladores de la serranía localizada en ambas entidades federativas.

Al ser estos conflictos el sujeto de la acción dramática, podríamos esperar un texto dramático emparentado con el teatro documental; sin embargo, no ocurre así en la reconstrucción dramática de lo acontecido. Para ello, el autor lleva hasta las últimas consecuencias los recursos del intertexto moderno, denominado por él realismo virtual. Su estructura, en secuencia, le permite un relato vertiginoso, fragmentado, a la manera del *videoclip* —más que a la manera del montaje cinematográfico—, en el que se sobreponen diversos tiempos y espacios: la lucha de los tepehuanos por recobrar sus tierras, invadidas por los mestizos deforestadores de sus bosques —el verdadero asunto del conflicto—, y el paralelismo con la lucha de Emiliano Zapata

(1883-1919) por la tierra. Y no solo esto, ya que se funden progresivamente ambos asuntos en uno, al mimetizar al caudillo revolucionario, convirtiéndolo en participante activo en esta disputa. De esta manera, Mijares pone en crisis la historia oficial sobre la Revolución de 1910, al mostrarnos que esta no cumplió con los postulados zapatistas de "tierra y libertad"; de allí que el personaje de Zapata sucumba de nuevo, en la justa desigual con el poder y los depredadores de la naturaleza. Sin hablar ya de la agresión y saña perpetua de que han sido objeto los pueblos indios en el curso de la historia, al ser despojados de las tierras pertenecientes a sus antepasados.

A través de esta metaforización, el dramaturgo se permite el entrecruce de tiempos y espacios, al igual que el de la realidad y la figuración, de donde surge el ensueño y la simbolización; valiéndose para ello del imaginario de los pobladores de esta región. Única escapatoria de ellos, ante la inclemencia de la realidad de los hechos relatados por el Reportero de TV, que sobrevuela la zona en conflicto, en una versión moderna del *Speaker* brechtiano, personaje que va presentando sucesivamente los acontecimientos de estos sucesos tan sonados; en los que nuestro ejército se viera coronado en su labor represiva contra las víctimas acusadas de levantarse en armas contra el régimen.

En "La espada en prenda" (36-56), Mijares se remonta de nueva cuenta a la historia nacional —en este caso del siglo XIX—, y toma como sujeto de acción dramática la accidentada e infausta participación del duranguense Miguel Fernández Félix, mejor conocido como Guadalupe Victoria (1786-1843, primer presidente del México independiente), en su lucha independentista; en cuyo proceso adoptara este último nombre, con toda la carga simbólica y significativa que lleva.

En la composición dramática de esta obra, hace uso libérrimo de todos los recursos del intertexto moderno, mismos que enuncia en la didascalia apertural —sobre todo, los ya perfilados en la recién comentada "Territorio en conflicto"—, en la que se permite la libertad dramatúrgica, esta vez, no la de efectuar el "fotomontaje" mencionado en "La montaña de plata", como recurso dramático de transgresión de tiempos y espacios, sino de empatar, de yuxtaponer las figuras de Guadalupe Victoria y del Libertador Simón Bolívar (1783-1830); como lo hiciera en "Territorio en conflicto", al fundir la lucha de Zapata con la de los tepehuanos, por la defensa de la tierra; sino estableciendo un paralelismo entre ambos caudillos de la Independencia de Latinoamérica, del yugo español; mediante la exposición del ideario de cada uno de ellos.

Mijares lleva, en esta obra, hasta sus últimas consecuencias los recursos del teatro documental, del teatro crónica, del teatro épico, sin recato alguno; pues si bien se sirve de los protagonistas, para que relaten los sucesos históricos y expongan sus idearios políticos, el dramaturgo crea su propia narración sobre la lucha por la Independencia de México, y de la proclamación de la República; al igual que de la lucha bolivariana. Relato dramático que se aparta del modelo historicista, del relato lineal de los sucesos, como sujetos de la acción dramática sobre el narratema de la independencia de América Latina; ya que lo importante es la visión propia sobre los hechos, por parte del dramaturgo. De manera que aquí no nos encontramos con una reconsideración de la historia, sino de la interpretación ideológica que Mijares hace de los hechos.

Otro de los recursos a los que acude, que rompen con el modelo del teatro historicista, es el de establecer un paralelismo entre los sucesos de la primera mitad del siglo XIX, con los de la actualidad, no a la manera de un anacronismo, sino resemantizando el relato de los acontecimientos históricos, con la obvia intención de que sean identificados de inmediato los de la actualidad, con la carga social, política e ideológica del presente.

Otro texto de Mijares, en el que podemos identificar referentes históricos locales y nacionales, es "El cerro es nuestro" (155-176), ya que el sujeto de la acción dramática lo podemos encontrar en el conservadurismo y autoritarismo estatal, social y familiar, dominantes en el país en los años cincuenta, a través de lo que conocemos como consecuencia de la nueva política económica, surgida en nuestro país durante el período de la posguerra, para garantizar el 'milagro mexicano', promovido durante el sexenio gubernamental (1946-1952) del Presidente Miguel Alemán Valdez (1900-1983). Autoritarismo que se puso de manifiesto a través de la represión sindical de trabajadores mineros, ferrocarrileros, profesores; y de los movimientos estudiantiles de protesta.

Circunstancias que generarían, a lo largo de la década, la semilla del descontento de las nuevas generaciones, y que germinaría en la década posterior, de los años sesenta, a través de lo que se conoce como la 'brecha generacional'; junto con la consiguiente expresión de la contracultura. Tal panorama es expuesto en síntesis en "El cerro es nuestro", obra en la que el dramaturgo hace eco a los movimientos sociales que surgieran en esta década y, en particular, la Huelga estudiantil y su represión en 1968, en la Ciudad de México.

Para ello, Mijares toma un movimiento estudiantil local, que tuviera lugar en el 66; relacionado inicialmente con la protesta por la explotación minera del Cerro de Mercado en la ciudad de Durango; ya no por la Steel and Iron Company, sino por la Fundidora de Monterrey. Situación que provocara inicialmente el movimiento de protesta estudiantil, que uniera tanto a los estudiantes del Tecnológico, como a los de la Universidad Juárez; y al que se sumara posteriormente una serie de protestas sociales, por parte de la población.

El relato dramático se desarrolla en dos tiempos: el del entonces presente, del que solo se menciona un dato escueto, casi al final: un siete de octubre y, en el otro plano: algunos años después del movimiento. Para ello, Mijares toma un romance estudiantil entre dos participantes en la huelga y la toma del Cerro, como hilo conductor, que desarrolla la historia —la fábula—, en tanto la acción dramática se pone de manifiesto de manera polifónica, a través de los diversos actores sociales participantes, directa o indirectamente, en los sucesos en cuestión.

No es el relato dramático en sí mismo lo que determina la acción dramática, sino el trasfondo socio político, a través de lo que Aristóteles considera como el juicio; planteado por el autor sobre los métodos utilizados por el Estado, para proteger sus intereses, por medio de todo de lo que se vale: la ilegalidad, el abuso de autoridad, la violencia, el asesinato, la traición y todos aquellos actos que debería castigar para proteger a la ciudadanía; o sea: todos los métodos de los que se vale el crimen por igual. Métodos en los que intervienen las fuerzas represivas, incluyendo al ejército y sicarios, para aplastar cualquier protesta social y, en particular, los movimientos guerrilleros, que surgieran a partir de esas décadas, ante el estado de indefensión y de derecho, que sufrieran campesinos y población civil, por las fuerzas represivas del Estado.

Duranguenses notables

De la pantalla al escenario

Si la desaparición física de la narradora, bailarina, maestra y brillante coreógrafa duranguense Nellie Campobello, se tornó un enigma, del cual surgieron decenas de hipótesis y leyendas, convirtiéndola en un mito casi surrealista de la cultura nacional; la evocación que Mijares hace de esta figura en su pieza "La no difunta/ Piel de víbora o El secreto del Nilo", no es menos enigmática y, por tanto, no menos onírica, fantasmagórica, huidiza y evanescente.

La entrevista que la periodista Raquel Peguero efectuara con ella, es el punto de partida del dramaturgo, para, a su vez, virtualizarla en un texto dramático en el que se dan cita varios de los notables duranguenses, en el exultante mundo de pesadilla en el que se encuentra sumergida la ya anciana Nellie. Mundo en el que la realidad y la fantasía de lo vivido y experimentado por ella durante toda su existencia, reconstruida puntualmente en esta pieza, cobra vida desaforadamente, azuzada por el propio autor.

El volátil escenario inicial, producto del sueño delirante de la anciana, se transforma incesantemente en múltiples espacios que se van sucediendo, para dar paso a los cuadros más bizarros de las reminiscencias y desvaríos de esta mujer. Y, a la manera de los *tableux vivants* de los dramas sacramentales, van desfilando personajes y momentos fundamentales de la vida de esta artista, en los que se dan cita, no solo los decorados de sus escenografías principales, los momentos culminantes de su vida, sus fantasías; al igual que cobran vida los personajes de su narrativa sobre la Revolución; entremezclados con los personajes más importantes de la propia. No sin antes cuestionar las políticas culturales y las expresiones estéticas de su tiempo.

Bueno, de su tiempo es un decir, porque el autor, al igual que en la mayoría de sus obras, no deja de cuestionar directamente la realidad contemporánea, sin sutileza alguna, como la mención de un Pancho Villa 'mocha orejas', en franca referencia al secuestrador Arismendi, 'el mocha orejas' criminal de fines del siglo XX; de seguro cuando fue escrita la obra. Índices que establecen la temporalidad de sus reclamos al centralismo nacional.

No menos trepidante y evanescente resulta "Ave del paraíso" (102-114), relato dramático sobre la actriz duranguense Dolores del Río (1904-1983), en el que, al igual que en el anterior, Mijares recrea, a través de innumerables cuadros plásticos, no solo los episodios de la vida real y artística de su personaje, sino la vida de antaño en la ciudad de Durango.

Así, por arte de birlibirloque, van cobrando vida los diversos personajes de los escenarios y espacios del centro histórico de esta ciudad, memorables y entrañables, pero ya idos y lejanos; en donde nos encontramos no solo a Dolores, sino también a Silvestre Revueltas niño —imagen desarrollada posteriormente en "Fanfarria y canto de Guerra"—, junto con el desfile de personajes en los que se va desdoblando Fermín, al irse despojando, uno por uno, de los atuendos sobrepuestos del *homeless* adueñado de la plaza duranguense: Madero, Villa, el Indio Fernández (1904-1986)), Pedro Armendáriz (1912-1963), José Clemente Orozco (1883-1949), y demás personajes que van cobrando vida.

En la fantasmagoría de la realidad y de la irrealidad, van desfilando: la Niña, la Lola, La Dolores del Río-Ramona hollywoodense. El cine mexicano: *Las abandonadas*. Lola niña en su balcón. Dolores del Río en su *boudoir* del teatro en "La dama de las camelias". Lola epigramática: "Los años no me han gastado a mí, soy yo la que he gastado los años". Junto a un Silvestre copulando con una maniquí de los aparadores del evocado Durango, y los "personajes recuperando sus rutinas con desgano"; mismos personajes que pueblan las piezas de Mijares; para morir Lola en brazos de Fermín, no sin antes acotar: "Creo que ha llegado el momento preciso para comenzar a escribir mis memorias" (114).

Los Revueltas

Cuatro de los hermanos Revueltas: Fermín, Silvestre, José y Rosaura, son ampliamente conocidos en el mundo artístico, cultural, intelectual y político de México; al haberse distinguido cada uno de ellos en el campo a donde los condujera su talento, sus intereses particulares, al igual que sus ideales.

Admirador no solo del desempeño artístico y de la obra de ellos, sino también de su toma de conciencia política e ideológica —que en mucho comparte—, además de ser duranguenses, al igual que él, Enrique Mijares no podía pasar indiferente ante lo que significa el legado de los Revueltas, por lo que les ha dedicado un Cuarteto de obras dramáticas, titulado *Un aire de familia* (2006), que contiene: Fermín (1901-1937) "Andamios interiores" (21-31); Silvestre (1899-1940) "Amiga que te vas" (39-48); José (1914-1976) "Las condiciones referidas" (55-70); y Rosaura (1908-1996) "El círculo de gis"[44] (76-91).

En ellas resulta evidente la investigación exhaustiva realizada por el autor, al igual que en las dos obras anteriormente reseñadas; reconstruyendo la vida de sus personajes, para construir luego —ficcionalizar— sus propios personajes, a través de lo que comparte con ellos: el gusto por las artes a las que los Revueltas se consagraran. Si iniciamos el recuento por Rosaura, encontramos su propio mundo: el teatro, la escena, la actuación. En Fermín, su formación y la práctica plástica. En José, su oficio de escritor. En Silvestre, del cual Mijares —el melómano— es conocedor de cabo a rabo, de la obra musical de este insigne y prometeico Revueltas.

[44] Referencia al *Círculo de tiza caucasiano*, la obra de Bertolt Brecht y del Berliner Ansemble, en donde la actriz trabajara.

Como recién lo señalamos, para la escritura de este Cuarteto, el autor tuvo que efectuar forzosamente las pesquisas correspondientes sobre la vida y obra, pasión, *viacrucis* creativa-existencial, y sobre la muerte de sus cuatro personajes; porque estos lo son, construidos a partir de los momentos más relevantes de su quehacer artístico, de los momentos más trascendentes de su vida, de su propia relación con el mundo; lo cual vino a constituir el propio entramado de cada una de estas piezas breves.

De nueva cuenta —al igual que en las dos obras reseñadas anteriormente—, no nos encontramos con un teatro crónica, ni documental, ni tampoco el fondo y trasfondo social y político histórico en que se mueven; tampoco las convierte en teatro historicista; al ser precisamente su personalidad, su talento y genio, lo que determinó su sicología, su pensamiento, su comportamiento personal, político, estético e ideológico, dentro de las circunstancias histórico sociales que los marcaran y condujeran indefectiblemente hacia un destino trágico; cual héroes de una tragedia clásica.

Estos cuatro relatos dramáticos no tienen nada de aristotélicos. Si bien los cuatro, como personajes, son responsables de sus propios actos y acciones —unidad de acción—, la forma y la trascendencia de ellos fue lo que labrara sus destinos y, por tanto, el desarrollo dramático como personajes, gracias a la experimentada escritura del autor.

En las cuatro piezas breves se hace presente el fragmentarismo, para mostrar las diversas facetas del todo, que particulariza a cada una de estas: su fractalidad polimorfa, revelada de diversa manera en cada caso, al utilizar recursos que no se repiten en cada una de las piezas, al seleccionarlos y combinarlos de acuerdo a lo que requiriera la narración de cada uno de ellos, como personajes.

Hay que señalar que en la construcción de "Amiga que te vas", Mijares toma únicamente dos líneas dramáticas: Guernica y Amiga que te vas, de la cinco que conforman la obra más extensa "Fanfarria y canto de guerra" (2010 136-154); mismas que resultan suficientes para poner de manifiesto dos caras, dos facetas, del mundo interior del subconsciente, escindido o bipolar de Silvestre; desarrollado ampliamente por el dramaturgo en la pieza en extenso a la que nos referimos enseguida.

Después del epígrafe —un fragmento del poema La voz (Madrid, septiembre 24 de 1937), de Rafael Alberti—, al inicio de "Fanfarria y canto de guerra", Mijares presenta una aleccionadora didascalia:

> Planos y tiempos superpuestos y un personaje múltiple, Silvestre Revueltas, fragmentado por esa nostalgia sin descanso que padecen los ángeles caídos […] Si bien las escenas se ajustan al orden impuesto por el autor, tanto el lector como el posible director de escena deben asumir arbitrario dicho orden y proponer el propio, o en última instancia, permitir que el azar juegue con la baraja de las posibilidades, lo que estaría más acorde al sentido aleatorio de la nueva estructura dramática en la era hipertextual que nos ha tocado vivir […] a partir de las cinco líneas argumentales propuestas: El tambor de hojalata, El diario de un loco, El apando, Amiga que te vas y Guernica (2010 136-137).

Como podemos percatarnos, la intertextualidad comienza con los enunciados de cada línea dramática: *El tambor de hojalata* de Günter Grass; *El diario de un loco* de Gogol; *El apando* de José Revueltas; *Amiga que te vas*, canción tema; y el *Guernica* de Picasso.

'El tambor de hojalata' inicia con Silvestre recorriendo a zancadas el espacio, golpeando con un palo, a tambor batiente, la gran tina de lámina, concha-caparazón, de la que no se desprende hasta convertirse en su emblema como creador musical, y recitando a Neruda —presencia recurrente en varias de sus obras—.

'El diario de un loco', despliega el diario del Silvestre alcohólico, convaleciente en reclusión siquiátrica, en donde se revela su mundo interior, sus disquisiciones existenciales.

'El apando' es una recreación de lo vivido por José en cautiverio, sin llegar a la reinterpretación de *El apando*, reflexionando sobre su propia fijación por el alcohol y dialogando con Silvestre sobre la sevicia ejercida por la crítica, el desdén hacia su obra y la persecución política por parte del Estado.

'Guernica' muestra el ideario político de Silvestre, quien, desdoblado en El miliciano, se pierde en el laberinto del mural de Picasso, desmontado la Guerra Civil española, reflexionando sobre ella, rodeado de intelectuales y creadores, participantes al igual que él.

En 'Amiga que te vas' Silvestre trata de establecer un diálogo imposible con Jule-Aurora, quien no corresponde a su pasión amorosa; personaje que remite a la *Belle dame sans merci* del simbolismo, imposible de tocar, por desvanecerse al intentarlo.

Como lo señala Mijares en la didascalia inicial de su texto, la construcción dramática corresponde a una rigurosa arquitectura de la trama: "Planos y tiempos superpuestos y un personaje múltiple, Silvestre Revueltas frag-

mentado en la nostalgia". Entramado que le permite un relato dramático alucinante, fantasmagórico, en ese desdoblamiento de ensueño en que Mijares sumerge a su protagonista, rodeado de fantasmas de la realidad, que entran y salen, discurren, reflexionan, lo cuestionan; en particular José; al entretejerse el mundo de los sueños, de las evocaciones de ambos, sobre su propia persona y la realidad.

Otro de los recursos dramático-escénicos de que se vale Mijares, es la creación de atmósferas alucinantes a partir de los desvaríos de su protagonista. Si en "La no difunta", los telones de las escenografías para sus coreografías, recrean el ambiente delirante de Nellie —y que al final se desvanecen, se desploman, dejan el escenario totalmente vacío, despojado de nexo alguno con la realidad—; en "Fanfarria y canto de guerra", el desvarío de Silvestre es acentuado por el dramaturgo por medio de la evocación musical, que acompaña al relato de 'El apando'. Sin hablar ya de las interrupciones musicales constantes, de las demás líneas temáticas que constituyen este relato dramático; referentes de las propias situaciones o portadores de la tensión. Recurso que, por otra parte, está presente en casi toda la dramaturgia de Mijares; signo dramático distintivo de la dramaturgia del norte, del teatro de frontera.

Una cosa me da risa, Pancho Villa sin camisa

En este panorama duranguense no podía faltar la presencia de Doroteo Arango: Pancho Villa; a quien Mijares dedica una trilogía de obras breves: "Perro del mal" (2010 57-71), "Le pusieron precio a su cabeza" (2010 72-89), Premio Internacional Manuel Acuña 1996), y "Manos impunes" (2010 90-101); reunidas bajo el título ¿Herraduras al Centauro? (1997), Premio Nacional UANL 1995, con un jurado que estuvo integrado por Jesús González Dávila, Osvaldo Dragún y Víctor Hugo Rascón Banda.

> En 1996, Jesús González Dávila y yo fuimos jurados del Premio Nacional de Dramaturgia de la Universidad Autónoma de Nuevo León. No tuvimos que discutir mucho, porque los dos propusimos como ganadora a la misma obra *Herraduras al Centauro*. ¿Es teatro o cine? Nos preguntábamos. ¿Quién será el autor de este texto desbordado, épico, con múltiples personajes, como teatro de masas, con acento del norte y una plasticidad propia de un muralista? Ah, pues, al abrir el sobre correspondiente, apareció el nombre de Enrique Mijares y un domicilio situado en Durango. (Rascón en Mijares 2006 10).

El relato dramático de Mijares, de estirpe cinematográfica, presenta tres períodos de la vida de Pancho Villa, el Centauro del Norte (1878-1923).

En la primera pieza: "Perro del mal", se hace presente el inicio de su vida como el abigeo llamado Doroteo Arango Quiñones; posteriormente con el pseudónimo de Francisco Villa —adoptado de su abuelo Jesús Villa—, hasta el encuentro con Francisco Indalecio Madero (1873-1913); comprometiéndose a apoyar su causa.[45]

> Un fuerte viento en el desierto. Los matorrales rodantes, esas esferas de ramas secas y espinosas, de gobernadora o de otro arbusto cualquiera de la región árida, dan la impresión de volar sobre las dunas. La tolvanera no parece amainar nunca. Luego de un rato, surge de la arena donde estaba prácticamente sepultado, el joven Doroteo Arango. Se pone de pie con dificultad. Al resbalar por su cuerpo, el denso polvo forma una nube amniótica en torno a su figura. Dando siempre la espalda al viento, el muchacho logra atar a su cuello y a su cintura el sarape que le servía de protección mientras estuvo enterrado. Con la espalda encorvada y tapada con el sarape, semeja una suerte de escarabajo polvoriento. Después de asegurar férreamente el barbiquejo del sombrero a su mentón, Doroteo comienza a hablar a gritos para superar el zumbido de la ventolera y el terregal, dirigiéndose hacia sus acompañantes que siguen enterrados en las dunas.
> Doroteo: ¡Levántense, güevudos! ¡Falta poco para que se apacigüe el polvo! ¡Me lo dicen los huesos! ¡Enderézate, Refugio Alvarado! ¡Sal de tu guarida, Nacho Parra! ¡Sacúdete el polvo, Tomás Urbina! (Mijares 2010 tI 57).

La segunda, "Le pusieron precio a su cabeza", desarrolla el surgimiento de la División del Norte y la adhesión a ella de Felipe Ángeles (1868-1919), la traición de Victoriano Huerta (1845-1916), el desacuerdo de Villa con Venustiano Carranza (1859-1920), y la descomposición de su tropa, hasta su asesinato, el 20 de junio de 1923, ya retirado en amnistía —al parecer por orden del presidente Álvaro Obregón (1880-1928); al apoyar como can-

[45] Dado que esta obra la hemos tratado ampliamente en el capítulo titulado El Centauro del Norte como narratema, a fin de obviar, ofrecemos el arranque de las escenas iniciales de los tres textos, a modo de ejemplos de lo que el propio autor denomina dramaturgia hipertextual.

didato presidencial a Adolfo de la Huerta (1881-1954); y no a su sucesor Plutarco Elías Calles (1887-1945)—.

> Estudio fotográfico en El Paso. [...] Francisco Villa acepta dócilmente los diversos atuendos y accesorios que le ofrecen los diligentes empleados del estudio, y posa para ser fotografiado en cada diferente *look*, con distinto panorama y bajo frecuentes explosiones de magnesio.
> Manager: Un nombre de impacto: ¡Juan Polainas! ¡Pedro Roca! Algo que la gente recuerde desde la primera vez que lo oiga. [...] ¡Ahora lo que necesitas es un apelativo recio, viril como un puñetazo! ¡Nombre de macho! [...] ¡De hombre de pelo en pecho y muchos espolones! [...] ¡De bandido justiciero!
> Pancho: ¡Ah, Chucho el Roto!
> Manager: No, no, eso suena a fracaso. ¡Pónganle un cinturón de cuero! Chucho... Chencho... Nacho... ¡Pancho! [...] Más grande esa hebilla. Pancho... (*Juega con la fonética*): ¡Ese Villa! Pancho [...] ¡Villa! ¡Pancho Villa!
> Pancho (*Largo grito mexicano*): ¡Pancho Villa que es su padre, pelaos! Me cuadra.
> Manager (*Como presentándolo a la posteridad*): ¡Aquí está Pancho Villa!
> *Las explosiones fotográficas se suceden, y los gritos también.*
> Pancho: ¡Viva Villa! ¡Me cuadra! ¡Me cuadra!
> Manager: ¡Ha nacido una estrella!

La tercera pieza, "Manos impunes", se centra en el proceso jurídico después de su asesinato, sin aclarase quiénes fueron los autores intelectuales de su muerte; el juicio posterior de la historia sobre su personalidad; y el de él mismo en su dualidad Arango-Villa.

> Epígrafe
> Román: ¡Ahí viene!
> Salas: ¿Qué mano fue?
> Sáenz: ¡La zurda!
> Salas: Viene manejando. Lo agarramos cuando frene para dar vuelta. *Cortan cartucho. Esperan. Apuntan.*
> Librado: ¡Pues órale!
> *Abren fuego sobre el público. Disparan largo rato, turnándose para cargar. Luego, silencio. Miran, se ríen, se abrazan alborozados.*

Salas: ¡Yo lo remato!
Lozoya: Ya saben: el que agarre la pistola, es para él.
Salen entre el público, disparando al aire (Tovar 1981 36).[46]
[…] Luego de un largo estruendo de balazos, en mitad de la calle queda el automóvil de Villa, humeante aún por los numerosos impactos. Los cadáveres en diversas posiciones dentro del auto, uno de ellos colgando medio cuerpo por la ventanilla. Villa, el conductor, con la cabeza sobre el volante. Un rato después, la gente se arremolina en torno al automóvil. Salas regresa y se confunde entre los curiosos.

Lo sobresaliente en el relato dramático de Mijares es precisamente la mitología bordada alrededor de este héroe justiciero: las leyendas, consejas, corridos; siendo estos los principales elementos de su constructo dramático.

Durango en portada

Como puede colegirse de todo lo anteriormente expuesto, Mijares nos brinda en el primer volumen de Frontera Abierta I *La espada en prenda*, un panorama, un mural, un amplio fresco, de los sucesos y personajes relevantes que han marcado la historia, la vida política, social y cultural de la entidad federativa Durango, desde su descubrimiento, fundación y colonización en el remoto pasado; lo mismo que los abusos, la arbitrariedad, violencia y falta de derecho, que han sufrido tanto los pobladores antiguos, como la población común actual, que puebla este estado.

No resulta un páramo, un panorama desolador; ya que los creadores culturales surgidos en estas tierras, como el propio dramaturgo, muestran que no todo es barbarie, sino una tarea civilizatoria; emprendida por los artistas duranguenses; convertidos en personajes de sus alucinantes creaciones.

Hay que subrayar que Mijares, para ello, se vale de recursos dramáticos ajenos a la poética aristotélica-usigliana, que se desprenden de la formulación de su estética virtual, como lo hemos señalado a lo largo de esta presentación. A lo que habría que argumentar, si no enfrentamos una estética que surge de la puesta en cuadro cinematográfica en cada uno de los fragmentos de sus relatos dramáticos, en los que predomina lo visual, las imágenes del

[46] Tomado de "La madrugada", de Juan Tovar, con la indicación de que el epígrafe se actúe.

artista plástico, a lo que hay que agregar su destreza en el montaje de hilar cada escena en la continuidad de su relato dramático.

Por si lo anterior fuera poco, encontramos que, siendo en la mayoría de estas piezas, la historia, el documento, la crónica, el objeto de la acción dramática, Mijares les da la vuelta de tuerca, para convertirlas en componentes metaficcionales; al mismo tiempo que, para vergüenza nuestra, no pierden su naturaleza testimonial de la realidad nacional.

LA CREACIÓN DRAMÁTICA COMO PROCESO ACADÉMICO[47]

Teoría y creación dramática

La dramaturga, novelista, ensayista, investigadora, teórica y crítica teatral, Luisa Josefina Hernández, al igual que el novelista, dramaturgo y crítico teatral, Jorge Ibargüengoitia, presentaron sus exámenes de grado con sendos procesos de escritura de las piezas dramáticas: "Los frutos caídos" y "Susana y los jóvenes" (1954).

Alumnos dilectos del dramaturgo, novelista, ensayista y docente Rodolfo Usigli —uno de los primeros teóricos mexicanos del drama—, heredan —al optar su maestro por la carrera diplomática— la cátedra de composición y teoría dramática, que él impartiera en la antigua sede de la Escuela de Altos Estudios, en el mítico recinto de Mascarones, FFyL de la UNAM.

Los investigadores de la escritura dramática nacional, al igual que reconocidos dramaturgos, consideran que, con las enseñanzas de Usigli y, posteriormente, de Luisa Josefina Hernández, surgió una generación de dramaturgos de origen académico: la de los años cincuenta, entre los que se encuentran los ya mencionados, además de Emilio Carballido, Sergio Magaña y otros más; quienes, a partir de ese momento, cambiaron el panorama de la creación dramática.

Por otra parte, hay que mencionar que ya es tradición, desde hace muchas décadas, en las universidades estadounidenses, invitar a escritores residentes de diversas nacionalidades como responsables de la cátedra de creación o investigación literaria; ejemplo de ello es el caso, por mencionar solo unos ejemplos, de Gustavo Sainz, Luis Arturo Ramos o Cristina Rivera Garza.

En nuestro país, como lo señala Enrique Mijares Verdín en su prólogo a la edición de *Teoría y creación dramática*, no ha sucedido así en las instituciones de enseñanza superior, en donde es casi imposible tal práctica de docencia y/o tutoría de creación literaria como disciplina considerada

[47] Presentación del volumen temático antológico: *Teoría y creación dramática: la investigación como proceso creativo*, Enrique Mijares compilador. Espacio Vacío UJED. 2015.

curricularmente. Estimamos que este juicio es debido a la persistencia de criterios establecidos, derivados de una cerrada tradición sobre la interpretación estricta de los campos literarios, en los que, además de la docencia, predomina la investigación primaria, o la documental, y algunas veces la secundaria, si es que la currícula contempla las asignaturas de didáctica y pedagogía del teatro.

Lo ya señalado excluye del todo la expresión literaria, al ser considerada una manifestación creativa producto de la inspiración involuntaria, y no como un producto de la enseñanza aprendizaje en facultades, departamentos o colegios de letras. Cierto que, como anteriormente lo señalamos, los cursos universitarios sobre teoría dramática impartidos por Rodolfo Usigli desde la década de los años treinta, además de los ensayos del polígrafo mexicano Alfonso Reyes, establecieron las bases de la formación académica de los creadores y teóricos nacionales en el ámbito de los estudios superiores. De esta manera surgiría una nueva perspectiva sobre la escritura dramática, y sobre el adagio común de que el 'artista nace, no se hace'.

A lo anterior podemos agregar, no solo los diversos acercamientos teórico metodológicos literarios que han surgido después de la década de los años cincuenta, ya sea el acercamiento sociológico, formal, funcionalista, estructuralista, semiótico, el modelo de análisis actancial, o los derivados de teorías filosóficas como la del posmodernismo; o estrictamente de corrientes dramatúrgicas como el teatro posdramático —posdramaturgia—, narraturgia, como consecuencias de nuevas prácticas de escritura, en las que se privilegian los discursos escénicos a partir de modelos no aristotélicos, como fueran en su momento el teatro épico y didáctico de Brecht o el denominado teatro del absurdo; que requirieron de nuevos instrumentos académicos para desentrañar estas escrituras dramáticas, constructos, discursos, o nuevas formas de fabulación literario-dramatúrgicas, como hoy podemos denominarlos en la jerga académica literaria en boga.

O la propia teorización original que ha desarrollado el doctor en Letras Españolas por la Universidad de Valladolid, España, Enrique Mijares; ya sea en su *La realidad virtual del teatro mexicano* (1999), o en su secuela *La realidad hipertextual del teatro mexicano* (2010), sobre la teorización de la dramaturgia nacional; producto, no solo de su formación teórica —como lo atestigua la amplísima bibliografía a que hace referencia en las publicaciones mencionadas—, sino además, en su práctica académico-pedagógica, desempeñada tanto en las aulas de la Universidad Juárez de Durango, como en las de tantas otras universidades nacionales y extranjeras, donde ha brin-

dado sus frutos a través de ejemplares expresiones dramatúrgicas como resultado de la formación académica particular de sus educandos, e inherente a cada una de estas instituciones y a sus planes de estudios académicos; sin dejar de mencionar la cultura evidente y no evidente de los portadores de una cultura regional propia, como manifestación de su cotidiano e imaginario personal.

El título de la publicación responde ampliamente a su contenido, en el que, la investigación y formación académica y cultural de los autores incluidos, se hacen evidentes en su práctica de la creación dramática, preocupados por poner de manifiesto su realidad socio cultural local y nacional, junto con sus preocupaciones personales; sin olvidarse del rescate de sus raíces fijadas en el presente, como componente estético.

Prueba de lo anteriormente expresado, podemos encontrarlo en los trece textos de los autores incluidos en el volumen 31/32 de Teatro de Frontera: —Teoría y creación dramática (2015). Así, desde la perspectiva temática, independientemente de sus particularidades dramatúrgicas, se hacen evidentes varias vertientes en las cuales se pone directamente de manifiesto que son el resultado de la formación académica y de la investigación individual, determinadas por las diversas visiones del mundo y los intereses individuales de sus autores. Y si bien ya Mijares expone en su prólogo las particularidades formales de la hipertextualidad en cada uno de ellos, podemos agruparlos desde otra perspectiva de la siguiente manera:

A. Aquellos en los que la condición femenina es el sujeto de acción dramática, o no se puede negar que se trata de una escritura en la que predomina la visión feminista: "Limbo", de Martha Alemán; "El vampiro en el espejo", de Sandra Amaya; "Caleidoscopio", de Claudia Galarza; "Desde un rincón en la mente", de Cecilia Manjarrez; "Mientras tú estés", de Marcela del Palacio; y "Yo soy", de Berta Rivera Fournier. Cada una de ellas con su propio mecanismo de fabulación dramatúrgico.

B. Aquellos en los que predomina el acento y la preocupación social: "Narcos homos —carnavalito—", de Jesús Alvarado Cabral; "Sin fin", de Luis Guillermo Martínez; "Todos vamos en el tren", de Natalia Nava Navarrete; "Tierra de alacranes", de Francisco Olivas Quiroga; y "Bajo la piel", de Ángela Rosas.

C. La aspiración didáctica: "Casa vacía", de Pedro Salcido Álvarez; aunque, en algunos de los nombrados anteriormente, no se excluya dicho componente didáctico y/o el de la preocupación social implícita en ellos.

D. La recuperación del cotidiano y del imaginario de la cultura patrimonial regional: "Los caminos de Abotahuas", de Roberto Salcido de Paz.

A: En "Limbo" (17-37), de Martha Alemán, se hacen presentes deidades de diversas culturas, estrechamente relacionadas con los cuatro elementos, en particular la tierra y el agua; interviniendo por igual Hipatia, la filósofa y científica alejandrina; además del mítico Moloc; para reflexionar metafóricamente sobre la violencia ejercida sobre la mujer en diversas latitudes del orbe, utilizando un discurso individual expositivo o explicativo, y no de réplicas a la manera tradicional.

Las referencias bíblicas se ponen al orden del día en "El vampiro en el espejo" (71-91), de Sandra Amaya, en la que, de nuevo la presencia del Moloc, esta vez en la figura del personaje Tristán-Devorador, cumple su misión sacrificadora de mujeres, maldecidas por la estirpe de Lilith y los descendientes de Caín, es decir, el género masculino; recurriendo paródicamente a la narrativa contemporánea ampliamente extendida sobre los vampiros.

Esta vez, en "Caleidoscopio" (93-106), de Claudia Galarza, los medios electrónicos proyectan en siete pantallas, la disciplina espiritual y corporal del yoga, derivada del sistema filosófico brahmánico, para mostrarnos cómo liberar las tensiones del cuerpo, capturado por el Escriba, quien no entiende lo que escribe, dictado por cada pantalla; siendo el Viajante quien viene a dilucidar lo expresado en ellas; para mostrarnos la práctica o disciplina de este adiestramiento.

No podía faltar el erotismo y el placer sexual, derivados de las relaciones sadomasoquistas, en "Desde un rincón en la mente" (107-119), de Cecilia Manjarrez, en el que las protagonistas Nellie y Gloria Campobello, virtualizan un pasado incestuoso. Un relato en que la analepsis y la prolepsis borran las delimitaciones del tiempo y del espacio del discurso introspectivo de las protagonistas. Se trata de un texto/espejo dramático de "La no difunta", sobre Nellie, de Enrique Mijares.

En el discurso narrativo de "Mientras tú estés" (199-212), de Marcela del Palacio, se hacen presentes por igual, tanto la analepsis como la prolepsis, en la introspección de la protagonista Rita, respecto a las relaciones filiales disfuncionales entre madre e hija.

"Yo soy" (213-232), de Berta Rivera Fournier, resulta un *patchwork*, en el que, al mismo tiempo que determina la circunstancia de ser mujer, la autora se autodefine a través del discurso autoral de una galería de escritoras, desde sor Juana Inés de la Cruz, hasta Cristina Rivera Garza, pasando por Virginia Woolf, y la inclusión de algunas sentencias de un par de escritores varones.

B: En el predominio del acento social como sujeto de acción dramática: "Narcos homos —carnavalito—" (39-70), de Jesús Alvarado Cabral, la práctica de la santería afroantillana es el punto de partida para la ridiculización de las políticas culturales nacionales, a través del discurso narrativo de la desmesura, del grotesco, del gran guiñol, que mueve a los protagonistas.

En el relato coral de "Sin fin" (121-143), de Luis Guillermo Martínez —texto que corresponde indudablemente al teatro de denuncia social, emparentado al teatro crónica; sin embargo, su estructura coral revitaliza el modelo del teatro testimonial—, se hace presente la cruda realidad reinante a lo largo y ancho de nuestro país, en este caso, la realidad de Durango, en donde la impunidad, el abuso, la violencia y demás, son la práctica común, tanto de criminales de toda calaña, como de las autoridades. Prácticas ejercidas persistente y permanentemente sobre campesinos, ejidatarios y jornaleros, desprotegidos del todo, debido a las atrocidades provocadas por la ausencia de derechos; una realidad ya denunciada por el propio Mijares en su texto dramático "El espinazo del diablo".

A partir de otro discurso coral inicial, en "Todos vamos en el tren" (145-169), de Natalia Nava Navarrete, surge la presencia del líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo —años cincuenta del siglo XX—, para patentizar, tanto el martirologio del luchador y líder sindical, como el de su credo político y social, en el que no hay cabida para el amor. Relato diegético que pudiéramos llamar de estirpe brechtiana a través de la recurrencia de estribillos de canciones ferrocarrileras y de versos del poema citadino-metropolitano de Efraín Huerta. Hay que considerar que la estructura dramática de este texto, limita también con el teatro testimonial, si bien este se transgrede mediante la metaforización escénica del texto espectacular implícito.

El relato metafórico "Tierra de alacranes" (171-198), de Francisco Olivas Quiroga, si bien se encuentra anclado en Durango, por aquello de los alacranes y la sombra de Pancho Villa y sus dorados, se desarrolla a través de una pareja de migrantes: Alonso y Ana que, cual Quijotes, llegan en búsqueda del lugar ideal en donde florezca la edad dorada mencionada por el caballero andante. Decíamos metafórico, porque, exceptuando esta pareja, los demás personajes son toda clase de alimañas, dominados por el Cucaracho mayor, quienes conforman dos grupos: el constituido alrededor de los dos migrantes, que se rebelan en contra del Cucaracho mayor, y el de quienes defienden el estado de cosas. De esta manera se exhibe, corrosiva, paródica y metafóricamente, al Estado nacional.

Ángela Rosas enjuicia, en "Bajo la piel" (233-244), de manera monológica, por parte de cada una de las etnias residentes o de recién llegados a esa nación, pero no pertenecientes a la raza anglosajona, el trato de los migrantes, ilegales o no, pero de diferente color de piel, en el país vecino. De manera que el tono de la epidermis y el origen étnico, son los determinantes del rechazo por parte de los otros.

C: Si bien en varios de los textos anteriormente mencionados encontramos cierta dosis de intencionalidad didáctica, en *Casa vacía* (245-271), de Pedro Salcido Álvarez, se encuentra más delimitada, mostrando un panorama que no ha cambiado desde la escritura de "Malditos" (1958), de Wilberto Cantón, y de "Las alas del pez" (1960), de Fernando Sánchez Mayáns, que ya no presentan el panorama idílico de los adolescentes de "Las cosas simples" (1953), de Héctor Mendoza. Si bien los usos y costumbres de estos adolescentes del siglo XXI se manifiestan de otra manera, las causas de sus comportamientos siguen siendo las mismas, provocadas por el entorno familiar y social.

D: Al volver la mirada a la cultura patrimonial regional de la serranía duranguense, en "Los caminos de Abotahuas" (273-289), de Roberto Salcido de Paz, el sujeto de la acción dramática surge de la lucha de resistencia de sus pobladores, ante el desamparo que sufren —al igual que los mestizos en "Sin fin"—, solo que, en estos caminos, el imaginario tepehuano viene a ser el motor de esa lucha de resistencia. Resistencia por igual del propio autor, Salcido de Paz, al recurrir a la lengua tepehuana a todo lo largo de su texto dramático

Reflexión provisional

Solo queda por concluir que esta escritura dramática es producto de un proceso creativo que parte de bases académicas no determinadas, ni impuestas, por el canon de preceptivas establecidas; de allí la originalidad de ella y de sus mecanismos de fabulación, denominada hipertextualidad, por el mentor de los autores de estos textos dramáticos.

ROBERTO CORELLA, DRAMATURGO DE SONORA[48]

Enrique Mijares, editor de Teatro de Frontera 33, *Roberto Corella dramaturgo de Sonora* (2015), agotó en su presentación "El compromiso social del dramaturgo fronterizo", todo aquello que podría señalarse sobre cada uno de los textos dramáticos contenidos en el volumen; de manera que trataremos de señalar algunas de sus particularidades.

"Dobleces" (15-32), es el título ambiguo del texto inicial de la antología de Roberto Corella, ya que algunos de los sinónimos de doblez, en singular, pueden ser los siguientes: simulación, falsedad, engaño, fingimiento, hipocresía, disimulo, ficción, o la señal que queda en la parte de algo que ha sido doblado.

Los dos protagonistas, Palomo y Paloma, se presentan a sí mismos, primordialmente, a través de un discurso monológico, sin interacción entre ellos, como resultado de la duplicidad de la personalidad de ambos/en espejo; generando un relato determinado por la síncopa entre lo monológico y la brevedad de lo dialógico; de manera que su narración resulta una rapsodia de sus introspecciones, mediante las cuales informan directamente al público y descubren, exponen, sus propias historias de manera diegética.

Como consecuencia de que, en sus introspecciones respectivas, se encuentra ausente la lógica o un hilo conductor temporal de causa y efecto de sus acciones, a la manera aristotélica, sobre las causas de los actos de estos dos *homeless*, se llega finalmente, en un viraje violento, de lo personal a la denuncia social del estado de cosas de esa región del noroeste del país; como impulsivo ha sido el tempo ritmo de la exposición, de la narración sobre la personalidad y comportamiento de ambos protagonistas; resultado de la realidad social en esta entidad federativa.

El dramaturgo, guionista y director de teatro Flavio González Mello, presentó en 1984, a sus diecisiete años, "*¿Cómo escribir una adolescencia?*", en el primer y único concurso Salvador Novo. Ahora, a más de tres décadas,

[48] Texto presentado en la Feria del Libro de Teatro, INBA, 2015.

Roberto Corella publica "Fragmentos cíclicos" (33-57), que bien podría llamarse 'Cómo sufrir una adolescencia'. Obra rapsódica en su estructura dramática, como la anteriormente reseñada. Rapsodia, no de motivos musicales, sino de asuntos concernientes a los adolescentes contemporáneos. Asuntos relacionados con sus comportamientos violentos y desorientados; producto de la incomprensión y el desapego familiar y social.

Cuestión que, en principio, no ofrece novedad alguna, a no ser por la estructura dramática multifocal, mediante la cual va mostrándose la personalidad múltiple de los personajes, a través de los rasgos de carácter y de sus comportamientos individuales, como manifestación de sus historias personales: producto de las relaciones familiares y sociales contemporáneas.

Si bien la narratividad nos recuerda "La paz de la buena gente" (1966-1967), de Óscar Villegas, aquí, la polifonía nos brinda un constructo dramatúrgico particular, presente en varias de las obras incluidas en este volumen; dejando ya muy atrás el modelo usigliano-aristotélico de los años cincuenta de "Las cosas simples" (1953), de Héctor Mendoza); "Malditos" (1958), de Wilberto Cantón; "Las alas del Pez" (1960), de Fernando Sánchez Mayans, y al propio texto dramático de González Mello; tanto por las circunstancias sociales características a esta época, como por su discurso dramatúrgico cíclico.

En "Cuestión de gustos" (59-81), nos encontramos de nuevo con la polifonía, además de la interrupción rapsódica, al fragmentarse el discurso dramático en segmentos breves, en escenas minúsculas discursivas, constitutivas de la narración dramatúrgica, que van del presente al pasado, y de ida y vuelta, donde los participantes, un grupo de jóvenes amigos, entre reclamos, enfrentamientos, desencantos y desilusiones, tratan de resolver sus problemas existenciales, amorosos, emocionales, físico-biológicos; conducentes al desencanto sexual y afectivo, por diversas razones. De allí la incapacidad de estos jóvenes para resolver sus conflictos existenciales y lograr ser felices.

De esta manera, a través de tiradas monológicas de los protagonistas, dirigidas a ellos mismos, repetidas como murmullos al inicio, a manera de auto reflexión de sus vicisitudes existenciales, de sus propios odios físicos y sexuales, que les pudren el alma al no ser reconocidos, al no ser aceptarlos.

Así llega Corella a consolidar estilísticamente su propio modelo de narración dramática; esta vez, su inclinación inicial hacia el absurdo se ha asentado, aunque metafóricamente, como lo sugiere la presencia de este, tanto en la didascalia apertural, como en la del desenlace:

Espacio vacío. Murmullos que luego se identifican con voces. Voces que repiten siempre la misma frase… Las voces toman cuerpo. Entran jóvenes cargando en sus espaldas y de manera que les cubra la cara, un cubo. Ana, única que no tiene cubierto el rostro, observa y toma nota. (59).

Ana se dirige a cada uno de los jóvenes, interrogándolos con la mirada.
Ramón: No.
Manuel: No.
Juan: No.
Connie: No.
Denia: No.
María: No.
Federico: No.
Graciela: No.
Ahora son ellos quienes cuestionan a Ana.
Ana: No.
Todos se encierran en su cubo. (81).

El título de la presentación de Enrique Mijares a este volumen de Roberto Corella, "El compromiso social del dramaturgo fronterizo", es una denominación acertadísima que podemos corroborar en "*¡Se va y se corre!" (83-113)*, correspondiente al pregón del corredor de la lotería tradicional mexicana, y de cuyas imágenes, el dramaturgo ha tomado los nombres de los personajes de su texto dramático: La Luna, La Cotorra, El Valiente, La Chalupa, La Sirena, El Mundo, El Catrín, El Estrella.

Texto dramático que, por una parte, sigue por igual la estructura fragmentaria del anterior; una narración constituida por unidades mínimas, las que, a vez, se encuentran apoyadas con la intervención de recursos electrónicos, que permiten una suerte de elipsis narrativas; evitando así la ilustración escénica de lo sucedido.

El relato parece mostrarnos, en una primera instancia, la compleja interrelación afectiva de una familia, en un complejo entramado dramático que desemboca en un conflicto socio político, provocado por el desastre ecológico de proporciones colosales, en el país en el que nunca sucede nada. Desastre ocasionado por una de las minas del Grupo México —no mencionado—, en la región sonorense de la tantas veces histórica mina de Cananea.

No obstante lo anterior y, como se ha mencionado, en una primera instancia se presentan los conflictos intrafamiliares a los que, conforme se acerca su desenlace, la urdimbre del drama se ve violentada por la ruina y la destrucción de esta familia campesina, causada por la catástrofe ecológica; mayor a la sufrida tres décadas anteriores, en la misma región sonorense.

> La Cotorra: Todo muere, ¿no? El amor muere… El río muere…
> Imágenes.
> De gente manifestándose.
> De gente abandonando sus pueblos.
> Del río, con aguas turbias, y árboles secos alrededor.
> De la Sirena, arengando a la población.
> [...]
> La Cotorra: ¡Corre y se va! ¡Más derrames!
> La Sirena: ¡Detectan cuatro presas rebosantes de tóxicos en Sonora!
> La Chalupa: ¡Más contaminación! ¡Más muerte! ¡Se va y se corre! ¡El diablo! ¡La calavera! ¡La muerte!
> [...]
> La Sirena: ¡Corre y se va! ¡Cobre!
> [...]
> La Sirena: ¡Se va y se corre! ¡Aluminio! ¡Cadmio! ¡Fierro!
> La Cotorra: ¡Manganeso! ¡Plomo!
> [...]
> Imágenes.
> De personas con rostro y cuerpo desfigurados.
> De diarios informando que el peligro ha pasado.
> De los pueblos abandonados.
> De la presa Rodolfo Félix Valdés, "El Molinito", llena de agua contaminada.
> La Cotorra: Algún día tendrán que liberar esa agua y entonces ¡adiós Hermosillo!
> La Sirena: ¡Cáncer! ¿Quién compra cáncer? ¡Estamos de oferta! ¡Solo vengan al río Sonora, sumérjanse en sus aguas y listo! ¡Cáncer! ¡Cáncer gratis!
> [...]
> La Sirena y la Chalupa: ¡Se va y se corre! ¡Corre y se queda! ¡La muerte! ¡La lotería! (111-113).

El corrosivo sentido del humor, por medio del cual dilucida el dramaturgo sobre este desastre ecológico sin solución visible, es el que le permite un final abierto, como manifestación de una situación sociopolíticamente insoluble, como en todas las demás piezas.

En el segundo lustro de la década de los 90 del siglo pasado, como consecuencia del error de diciembre, los teatristas de Hermosillo, Sonora, recurrieron al teatro-bar para la recuperación y atracción de espectadores; gracias a su iniciador: el dramaturgo decano Sergio Galindo y sus espectáculos, entre los que se encuentra "Huevos Rancheros" —con cientos de representaciones—, apoyado por José Manuel Real Valencia.

A esa modalidad escénica de teatro-bar han contribuido varios dramaturgos, entre ellos Roberto Corella, con una de sus más recientes piezas: "¡Hilo, papalote!" (115-136), según lo percibimos desde la primera didascalia: "Bar. El músico, vestido de mujer, interpreta un corrido. La Ñora canta y baila. Ambos se encuentran interconectados por hilos de títere" (115).

De inmediato advertimos que el género de carpa ha sido trasladado a otro ámbito escénico, al hacer la evocación de las carpas y los números en pareja, formada por el cómico y su patiño, que, en este caso, está formada por dos co-dependientes en la relación cotidiana entre marido y mujer, unidos por hilos, con los que se manipulan uno y otro, como marionetas. Relación que muestra el conflicto de la democracia ante el poder compartido entre ambos; mostrándonos de esta manera el panorama sociopolítico del país.

Por otra parte, lo particular de este sketch —para nada breve—, pero de marcada vena política, es el de presentar los conflictos socioeconómicos y políticos locales, intercambiables con diversas regiones del país; además de cuestionar la relación de pareja, tomando como símil, el ejercicio de la democracia en sus relaciones afectivas, a través de la sorna; haciendo indudablemente las delicias del público a quien está dirigido el espectáculo, al hacerlo partícipe también, de lo que ocurre sobre el escenario.

En "De la mano" (137-161), la infidelidad de una residente fronteriza con un joven ilegal, se suma, en la trama, el marido residente, omnipresente, sin estarlo, hasta el desenlace, pero testigo de esa relación que él considera de "traición y engaño"; condimentada con violencia física y crimen.

Situación que viene a destapar el cambio de situación hacia varios desenlaces hipotéticos, en los que surge finalmente la prehistoria de los protagonistas, de sus transgresiones y delitos, conducentes al crimen de la pareja por parte del marido; mas no por haber sido engañado, sino por no haber procedido su mujer, al igual que en otras ocasiones, asesinando al ilegal; al prendarse de este.

La Gioconda, el cuadro emblemático de Leonardo da Vinci, ampliamente conocida como Mona Lisa, por lo enigmático de su sonrisa, es el último título del texto dramático que cierra el volumen *Roberto Corella dramaturgo de Sonora*.

En "Monalisa" (163-180), la introspección de los protagonistas: Ella, maestra, y Él, taxista, determina el sujeto de la acción dramática. A través del discurso monológico de ambos, se establece no solo la relación entre ellos, sino, además, se pone de manifiesto su propia historia.

Historias, en las que la sonrisa sempiterna de Ella, oculta tanto su existencia presente como la pasada, hasta que se va difuminando su sonrisa, conforme del presente del relato se pasa al presente-actual, ante los acontecimientos determinantes del cambio en su comportamiento; borrándole finalmente lo enigmático a su sonrisa. Él, por igual, llevando una vida cotidiana familiar, preocupado únicamente por el bienestar de ella, termina asesinando de tres balazos a cada uno de los policías extorsionadores que, a cambio de un cuantioso soborno, le proporcionarán noticias sobre su hijo desaparecido; quedándole la duda de si la desaparición fue motivada por la conexión con el narcotráfico, o por haberse unido a un grupo vindicador social, rémora del movimiento insurrecto 23 de Septiembre; tema presente en otras obras de este dramaturgo.

Con este texto, colocado atinadamente al final por el editor, Corella cambia estilísticamente su escritura dramática, no obstante, el dramaturgo no puede evitar la presencia del cotidiano social y político reinante por esos rumbos sonorenses, al hacerse presentes los sucesos acaecidos en la última década, en los que, al igual que en todo el país, se han venido agudizando, sin haberse solucionado, ni castigado a los responsables de los sucesos trágicos acaecidos en esa entidad federativa.

Reflexión provisional

En la producción dramática de Roberto Corella, encontramos una variedad de asuntos y perspectivas del comportamiento social cotidiano, que ponen de manifiesto realidades, deseos, frustraciones; articulados en tiempos y espacios múltiples de esta región sonorense, en un entramado sociopolítico, pero indudablemente dramatúrgico; desarrollados desde la perspectiva de un teatro de protesta y paradoja, al no renunciar a cierta manifestación del absurdo, presente en textos anteriores. Asuntos —o dilemas y no conflictos, como los especifica teóricamente el compilador—, que tienen, como telón de fondo, el ámbito sonorense, a través de episodios mínimos aparentemen-

te aislados, mas unidos significativamente a través de máscaras sociales que cobran vida individual, en los que no falta la enunciación de los rostros de la sexualidad escindida; en particular del 'machomenos'.

Al respecto, se hace oportuno citar la contraportada de este volumen 33 de *Teatro de Frontera*:

> En congruencia con el compromiso social que caracteriza a los dramaturgos del norte de México, Roberto Corella investiga y recrea los temas relacionados con la identidad fronteriza, donde una guardería infantil arde en tragedia, los campesinos son tratados como esclavos, los residuos tóxicos de las minas de cobre envenenan el ambiente, y la pareja sigue revisando el canon binario… (Mijares 2015 cuarta de forros).

LOS ILEGALES: PERSONAJES EN LA DRAMATURGIA DEL NORTE[49]

El personaje

> No es ninguna novedad repetir que el personaje está en crisis, ni es difícil comprobar que su situación se agrava. Dividido, roto, repartido entre sus muchos intérpretes, cuestionado en su discurso, desdoblado, disperso, el personaje sufre todas las humillaciones y avatares a que lo someten la escritura y la puesta en escena contemporánea. (Ubersfeld 1998 5).

La migración

La migración, el exilio y sus consecuencias en el teatro, es una historia de milenios, ya sea como extranjería o procedente de otra cultura. Ejemplo de ello, posiblemente una de las más antiguas, es la tragedia de Medea, provocada por su otredad. Asuntos presentes hasta en los personajes del teatro del Absurdo: "La cantante calva", "La lección", de Ionesco, resultado de su aprendizaje del idioma inglés por medio de los diálogos del método Asimil, en las que se muestra, a través de los personajes, el apotegma 'aprender una lengua extranjera es aprender una nueva forma de comportamiento'; cuestión a la que se enfrentó Ionesco como migrante rumano/francés.

Las consecuencias que sufren los migrantes en el exilio o la migración a un país ajeno, son múltiples: el desarraigo, el victimismo social, al enfrentarse ante una cultura ajena; fundamentalmente a través del lenguaje, no solo como instrumento de comunicación, sino también como instrumento de dominación y poder; además de la xenofobia local.

---

[49] Ponencia "Los dramas de los ilegales a través de sus personajes en la dramaturgia del norte", presentada en el congreso de la Asociación Internacional de Teatro Siglo XXI. Migraciones, Desplazamientos y Tránsitos en el Teatro del Siglo XXI. Universitat de Valencia, España, del 15-al 17 de Abril de 2019.

Algunas causas sociales que impelen en la actualidad a la migración de los habitantes de los países centroamericanos, son resultado de conflictos políticos, guerras locales, dictaduras, intervenciones extranjeras, imposiciones religiosas; entre otras cuestiones más, generadas por la pobreza, el hambre, la falta de libertad; por mencionar solo algunas. Migración inicialmente masculina, de jóvenes que tratan de escapar del *status quo* de las regiones de donde proceden, en la actualidad se ha incrementado por el flujo migratorio familiar, de adultos mayores, y, en especial, femenino e infantil.

Los altos índices de migración son consecuencia primordial de la pobreza estructural extrema; ya sea por falta de seguridad, oferta laboral, educativa, empresarial o social; de manera que los emigrantes procedentes de Centroamérica y México, aspiran a cambiar su situación, dirigiéndose a Estados Unidos. Sin embargo, este fenómeno migratorio no les garantiza alcanzar los objetivos que persiguen; ya que se enfrentan cotidianamente —de acuerdo a su origen social— a la inseguridad, xenofobia, pobreza, desempleo, abusos, violación de sus derechos humanos y condiciones humillantes debido a su carácter ilegal.

La migración nacional se remonta en México al siglo XIX. Se incrementa, en las décadas veinte-treinta del siglo XX, a consecuencia de las secuelas de la Revolución y del conflicto político-religioso de los caudillos. En tanto, en las décadas de los cuarenta-cincuenta, debido a la participación de Estados Unidos en la conflagración mundial, la necesidad de mano de obra en ese país, vino a constituir el llamado 'bracerismo'. Ya en la segunda mitad del siglo XX, la participación del ejército en la guerra de Corea, intensifica en el campo estadounidense, y en la construcción y en el área de servicios de sus principales urbes, el requerimiento de mano de obra barata, lo que ha propiciado la migración ilegal, sobre todo de las capas campesinas y de las más desfavorecidas de nuestro país, con trabajadores dispuestos a aceptar bajos sueldos, y la falta de servicios sociales y demás auxilios.

Estas cuestiones se hicieron presentes inicialmente en la narrativa de los años treinta cincuenta, y se han puesto de manifiesto ampliamente en la denominada dramaturgia del norte o fronteriza, a través de sus personajes, como narratemas ampliamente expuestos por sus autores.

Los ilegales como narratema

El investigador y dramaturgo Guillermo Schmidhuber, considera que "Los que vuelven" (1932), de Juan Bustillo Oro, es "La primera obra de temática migratoria en el teatro mexicano" (Schmidhuber, https).

En 1955 nos encontramos con "Los desarraigados", de Jorge Humberto Robles, cuya acción dramática se sitúa en 1950: "en un poblado del sur de Estados Unidos de Norteamérica"; precedida por el epígrafe: "A mis hermanos de raza y todos aquellos que, atraídos por un espejismo, tratan de encontrar en países extraños, la protección y seguridad que solo su patria les puede dar" (Robles 1980 142).

Si bien el drama de Bustillo Oro es eminentemente de carácter social, el de Robles, como ya lo enuncia su epígrafe, es de carácter familiar, moral, y no ético; drama de costumbres y no de naturaleza política sobre la condición de los migrantes —principalmente del estado de Sonora—, al partir el general y ex presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928), al exilio (1936-1941).

Otros antecedentes de personajes migrantes los encontramos en el libro, mencionado capítulos atrás, *Tres de la Frontera Tres* (1986), publicado por la SEP y que contiene las obras finalistas del Primer Concurso de Obras de Teatro de la Frontera Norte: "La frontera", de Francisco Ortega Rodríguez; "De acá de este lado", de Guillermo Sergio Alanís y "Cupido hizo casa en Bravo", de Irma Guadalupe Olivares Ávila.

Sin embargo, el indudable precursor del narratema que nos ocupa, es el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, con "Los Ilegales" (1979), cuyo estreno tuvo lugar en la temporada 1979-1980 de la Nueva Dramaturgia Mexicana, y en cuya escenificación, la directora Marta Luna pusiera de manifiesto la influencia estética de su formación checoeslovaca, en particular la presencia del teatro épico de Brecht, como lo señalamos en su estreno.

Sin hablar ya de "La mujer que cayó del cielo" (1999), del propio Rascón Banda, y de "Border Santo" (2000), de Virginia Hernández; el texto paradigmático del fin de milenio sobre el narratema de los ilegales, es "El viaje de los cantores (1989) de Hugo Salcedo, premio Tirso de Molina (1990); texto dramático premiado por el jurado, tanto por su contenido, como por su innovadora construcción dramatúrgica.

En los tiempos más recientes que ha corrido el siglo XXI, nos encontramos con un amplísimo catálogo de textos de la dramaturgia del norte, donde los protagonistas ponen de manifiesto un abundante muestrario del narratema sobre la migración nacional ilegal a los Estados Unidos de Norteamérica.

El personaje migrante en la frontera norte

Si bien el narratema sobre el personaje migrante se caracteriza por el *ethos* individual de estos, junto con el *logos* y el *anthropos*, particular a la cultura

determinante de su comportamiento individual y social (Anzaldúa 2012); como consecuencia de las circunstancias socioeconómicas a las que pertenece, y que ponen de manifiesto su carácter como individuo social, como manifestación de su identidad (Castoriades 2007); presente en la construcción dramática del migrante como personaje en la dramaturgia del norte; como un constructo socio-dramatúrgico. Constructo determinado por los modos de fabulación en la narratividad sobre este personaje.

Analizamos en adelante los textos que figuran en las antologías editadas por el investigador Enrique Mijares: *Dramaturgia del Noreste* (2011), *Dramaturgia del Norte* (2003) y *Dramaturgia del Noroeste* (2013), en donde los dramaturgos del norte o fronterizos toman a migrantes ilegales como personajes protagonistas.

Dramaturgia del Noreste (2011)

> La presente antología pretende [...] explorar y prolongar hacia el futuro [...] con una visión estrechamente enfocada en el panorama teatral del noreste de México, a un conjunto de dramaturgos de primera línea [...y] subrayar el interés revisionista [...] que manifiestan las obras incluidas, todas ellas dedicadas a la investigación y el aprendizaje de la realidad fronteriza. (Mijares 12-13).

En "Mira lo que fui encontrando" (27-39), de Demetrio Ávila, los *topoi* son anacronismos espacio temporales que se superponen, sobreponen, se suceden, en una suerte de prolepsis y analepsis del pasado y el presente como tales, o como futuro; deviniendo en una construcción dramática única y original, en la que las remembranzas juegan un papel preponderante en su lirismo narrativo, desde el ángulo en que el autor presenta el tema de los ilegales como personajes; tanto en su aventura en el desplazamiento desde sus lugares de origen, como en su enfrentamiento ante las autoridades migratoria fronterizas; mostrando así el trágico lugar común del riesgo que los migrantes corren.

Más en una tesitura homo erótica, "La línea" (247-263) de Luis Edoardo Torres, resume su relato dramatúrgico en el epígrafe: "Al hombre del árbol por cobijarme con la sombra del deseo" (247). En esta narración, el deseo irrumpe la realidad fronteriza fragmentada, en la que se hacen presentes todos los tópicos que provoca otro deseo frustrado: el de cruzar la frontera en búsqueda de una mejor vida, que conduce a la prostitución al

protagonista; en tanto, del otro lado de la línea divisoria, se cruzan los otros indocumentados, en búsqueda de satisfacer el deseo prohibido, similar al del cínico párroco pederasta de este texto dramático.

En "Amarillo" (41-53), el breve y fragmentado relato de Gabriel Contreras sobre la migración, toma otro derrotero, una vertiginosa narrativa polifónica, en la que las voces conforman un discurso febril y alucinante provocado por un desierto inclemente sobre el que van quedando miles de seres anónimos, aunque hayan tenido nombre y lugar de nacimiento, pero de los que solo queda su eco.

Hernando Garza es otro regiomontano presente en *Dramaturgia del Noreste,* su obra "Crímenes mojados" (55-122), Premio Nacional de Dramaturgia UANL 1999, es un extenso discurso dramático en el que se entrecruzan no solo historias de diversas presencias migrantes, cuyos nombres se van desgranando, y otros tantos sucesos relacionados con el tránsito ilegal, sino también historias surgidas de modelos dramáticos intertextuales, que van de *Pedro Páramo*: "Es que ando buscando a mi padre… lo ando buscando…", pasando por el 'absurdo latinoamericano' de los años sesenta, además, posiblemente, de otros intertextos no identificados. Modelos dramáticos que se entrecruzan, fundamentalmente, en dos historias contadas una y otra vez, sobre los asesinatos de migrantes por parte de las autoridades migratorias fronterizas estadounidenses; en el intento de los migrantes por cruzar la frontera; siendo asesinados con alevosía. Además del encubrimiento de las autoridades locales. Aunque es posible que, en ambos casos, estemos escuchando las resonancias de presencias físicamente ya ausentes: "Díganles que estoy perdido. Díganles, para que no sufran, que estoy bien, que me he muerto miles de veces y he regresado cabal, feliz, al punto de partida, a este mismo remolino conducido por quién sabe quién" (109).

Como representación de un juego cruel repetido una y otra vez, paralelamente a los repetidos intentos de cruzar la frontera; situación agravada por la migración clandestina de las bandas de 'polleros', quienes abandonan a los migrantes a las inclemencias del desierto o a la corriente del río, o a manos de los vigilantes estadounidenses armados.

> Angélica […] Estamos solas… dos mujeres solas que se inventan una a la otra, huesos carcomidos y hechos polvo hablando de un futuro que vendrá quizás por cualquier calle (115).

Mujeres que se desdoblan en sí mismas en su ensoñación. Más que espera, resulta un recuento de víctimas, de caídos en la carretera, en el desierto, bajo el río, lejos muy lejos de sus hogares, de sus familiares, de sus lugares de origen y de su tiempo en esta tierra.

***Dramaturgia del Norte* (2003)**

> dentro de ese despegue regional [...] donde paulatinamente ha venido cobrando coherencia el teatro del norte [...] hasta consolidarse como un movimiento peculiar en el que confluyen, con las coincidencias y diferencias de cada caso, las particularidades de individuos y grupos enclavados en los nueve estados norteños —cuatro en el noroeste y cinco en el noreste— todos ellos empeñados en robustecer la comunicación con los públicos específicos que les pertenecen por derecho (Mijares 2003 19).

Medardo Treviño, oriundo de Tamaulipas, se hace presente en la antología *Dramaturgia del Norte*, con "Sepultados" (447-480), teniendo como relator al personaje migrante colectivo, fallecido en el intento de atravesar el río Bravo. La extensa nómina de migrantes, en su barroco, alucinante, terrible, grotesco, sin sutileza alguna, texto dramático, se enfrenta estilísticamente al llamado 'realismo mágico'.

En la didascalia inicial, se presenta el topoi fronterizo, donde tiene lugar la narración apocalíptica de Treviño:

> La luz del otro lado (Estados Unidos) ilumina poco a poco [...] una calle larga, donde se levantan altas casa de arena, ramas y adobe, realizadas con la misma arena y lodo del río Bravo que se ha secado, y construidas entre las raíces y las algas. En las paredes [...] el principio de los árboles que se pierden en las alturas [...] cercas de alambres de púas. Grandes alcantarillas [...] con los desperdicios de los dos mundos [...] cuerpos llenos de barro yacen [...] después de haber sido arrastrados por la corriente del río que al secarse los dejó ahí, como una montaña de cadáveres. (449).

Por su parte, Enrique Mijares, en su presentación al texto dramático de Treviño, señala:

> un estrujante relato en el que la desembocadura del río Bravo prolonga un contingente de cadáveres hacia la otra orilla, al otro lado, el laberinto estadunidense [...] un pesaroso ejército [...] de espaldas mojadas de ojos incrédulos, rostros lívidos y bocas enmudecidas para siempre que, sin embargo, no dejan de reprocharnos la impasibilidad con que tomamos sus desgracias, sus hazañas inconclusas, sus intentos truncos [...] la frontera desde perspectivas [...] desde el ensueño [...] una invitación a replantearnos la realidad de los migrantes porque no les queda otra salida y de los que nos quedamos a verlos morir en el intento (35-36).

***Dramaturgia del Noroeste* (2013)**

> Cada una de las obras de los autores aquí enlistados, compendia los encuadres, la perspicacia, la profundidad, el entusiasmo, la pasión, todas esas características que distinguen la axiología de cada dramaturgo afincado en el noroccidente de México y constituyen el sello único de su estilo personal [...] una diversidad que se ve refrendada por la patria común de tema y geografía que las hermana y por el instinto renovador que comparten (Mijares 11).

En la dramaturgia de Virginia Hernández —nayarita afincada en Ensenada, BC—, se hace presente la individualidad determinante de su identidad fronteriza; su diapasón dramatúrgico es tan amplio que se permite esta adjetivación: *Ilegala* (96-116), por lo que no queda la menor duda de cuál es el asunto en cuestión. Además, refrenda su sentido del humor cruel, trágico y, a veces, despiadado, en un relato monológico en el que no deja de estar presente el espíritu indómito, agresivo, característico de sus personajes femenino/ fronterizos.

Si alguna vez se resistió a lo que consideramos dramaturgia del norte o fronteriza, Daniel Serrano incursiona por primera vez, temática y estilísticamente, en dicha estética, con su *El cazador de gringos* (2013 323-361), al presentar una situación inverosímil, casi distópica, en la que, un habitante fronterizo de la ciudad de Tijuana, Baja California, se encuentra armado y en perpetua vigilia, frente a la frontera con la Unión Americana, para evitar que los 'gringos' penetren como 'ilegales' a nuestro país; tal como quisieran muchos mexicanos que la situación se revirtiera.

Dramaturgo de Sonora (2015)

Otro ejemplo de la dramaturgia del noroeste, donde se hace presente por igual la individualidad de los personajes ilegales, es el de *Roberto Corella Dramaturgo de Sonora*, quien, como genuino investigador social, no podría ser ajeno a los obstáculos que tienen que enfrentar los indocumentados, al tratar de asentarse en los campos agrícolas próximos a la frontera sonorense con el vecino país del norte.

Aunque consideramos que, a diferencia de la casi totalidad de textos dramáticos anteriores estudiados, su obra *De la mano* (Corella 2015 137-161) se encuentra dentro del modo de fabulación aristotélica, en ella encontramos la síntesis de la individualidad en los tres personajes, como ejemplo de la construcción dramática del personaje ilegal nacional; además del constructo socio histórico de los México/americanos.

Su texto bien podría titularse De amor y traición o De traición y engaño —al igual que varios corridos conocidos en el norte sobre los 'héroes' narcotraficantes—; en él, Corella se muestra como cronista social de la región norteña del país, en particular, del estado de cosas de su región, a través de los asuntos de carácter pasional sobre la relación de una pareja de residentes de origen mexicano en Estados Unidos, que se hace presente en una serie de situaciones propias de la *South Border*.

Los indocumentados, las razones posibles de la migración, las deportaciones a consecuencia de la denuncia policial sistémica de sus empleadores, para no pagarles los salarios devengados. La geografía del ilegal y del deportado: Arizona con la *Border Patrol* y los *minutemen*. Y Caléxico. Y Tijuana. La sierra de Chihuahua, invadida por el narcotráfico. Además del recorrido por la historia nacional, escrita con las traiciones de caudillos y gobernantes.

A esta pareja, formada por una residente fronteriza y un atractivo ilegal que la satisface erótica y sexualmente, se viene a sumar a la trama, el marido-patrón, residente, testigo de la infidelidad de su pareja; hasta llegar al asesinato del joven ilegal.

El asesinato viene a destapar el cambio hacia varios desenlaces hipotéticos, en los que surge, finalmente, la prehistoria de los protagonistas, sus transgresiones y delitos, conducentes al crimen por parte del marido, no por haber sido engañado, sino porque su pareja no procedió como en anteriores ocasiones: asesinando al chivo expiatorio, a sabiendas de que las autoridades estadounidenses los exculparían, al tratarse de un ilegal.

En esta obra se hace evidente que Corella recurre, en su fabulación, a otros procedimientos en la construcción, tanto de los personajes como de la

estructura dramática, al ser la historia de la infidelidad el sujeto de la acción dramática; aunada a la denuncia social sobre el destino del ilegal.

Reflexiones provisionales

Los dramaturgos mencionados recurren a la fragmentación, a la polifonía, a la coralidad o a la máscara social del migrante, en la construcción de estos personajes, a partir de los diversos registros de sus voces; para plasmar un amplísimo y compacto mural oral, frente al que sucumben, en su intento de internarse en la Unión Americana. Personajes que raramente muestran su individualidad, arrebatada por la constante presencia de la muerte implacable.

Podemos señalar, además, algunos de los recursos dramatúrgicos que determinan la originalidad del teatro de frontera: fragmentación del discurso expositivo grupal, de naturaleza polifónica, que cumple la función de evidenciar, no solo el acontecer del momento, sino también el avance de la situación en la que se encuentran los personajes; en una apretada síntesis oral, que muestra las particularidades individuales de los migrantes, ya sea a través del relato de su prehistoria, o de las causas por las cuales sucumben.

Asimismo, a través del discurso de los migrantes ilegales, mediante las tiradas dialógicas y monológicas, se determina su procedencia geográfica y social, así como los desplazamientos espacio temporales de los relatos dramáticos.

Estos son algunos ejemplos de la dramaturgia del norte y fronteriza, en los que se hace presente el drama de los personajes-ilegales, que, podríamos decir, han venido a constituir, no obstante la diversidad y multiplicidad de enfoques estilísticos de sus autores, no solo una temática, sino un narratema en sí mismo.

Dramaturgias del norte y fronterizas, en las se hace presente, no solo su dolorosa, sino trágica cotidianidad, regida por la inseguridad, la criminalidad, la violencia, la impunidad, la corrupción, la ausencia de procuración de justicia, la falta de transparencia en todos los órdenes del gobierno nacional; conducente al aciago fenómeno de la migración ilegal; sin mencionar ya, lo más terrible, la crisis del estado de derecho.

En este apretado catálogo no se han incluido dos obras paradigmáticas sobre este asunto del personaje ilegal: "Border Santo" de Virginia Hernández, y "Cartas al pie de un árbol" de Ángel Norzagaray; ambos residentes en Baja California. Dos textos dramáticos del todo diferentes, que siguen derroteros dramatúrgicos no coincidentes, y que ameritan la atención que se hace de ambos en otros apartados de este volumen.

DRAMATURGIAS DEL NORTE Y DE FRONTERA[50]

Colección Teatro de Frontera

Enrique Mijares se ha dado a la tarea colosal de la divulgación de la denominada Dramaturgia Fronteriza, entablando relación con los hacedores de ella, divulgándolos, editándolos, defendiendo a capa y espada sus producciones escénico dramatúrgicas; ya que, en su gran mayoría, no son solo creadores de escritorio, sino activos participantes sobre las tablas.

Gracias a su iniciativa, la Colección Teatro de Frontera cuenta con una treintena de volúmenes, dedicados a estos creadores dramáticos del norte, que han venido a constituir lo que podríamos considerar un movimiento homogéneo que, en su diversidad, encuentra su particularidad, acorde al lugar de su pertenencia; pasando de ser un movimiento emergente, para consolidar un fenómeno periférico, lejos del centro hegemónico de la teatralidad considerada como nacional, es decir, de la Ciudad de México.

Si en un momento inicial este fenómeno fue considerado como regionalmente emergente, muy pronto amplió sus perspectivas temáticas, discursivas, modélicas, estéticas, llegando con ello a un específico constructo dramatúrgico cultural, periférico, no unívoco; de allí que el propio Mijares hable de un archipiélago, y de diversas dramaturgias dentro de dos grandes corrientes, o expresiones, de acuerdo a la región y sus referentes culturales, sociales, políticos, ideológicos, éticos, morales y religiosos; de lo que dan fe los diversos testimonios dramatúrgicos, como lo podemos testificar en sus Antologías: *Dramaturgia del Norte* (2003), *Dramaturgia del Noreste* (2011) y *Dramaturgia del Noroeste* (2013).

Títulos que tienen su razón de ser, por la cual, enunciamos Dramaturgias del Norte el presente capítulo; expresiones de un mismo constructo cultural, denominado Dramaturgia del Norte o Fronteriza, por su amplísima diversidad de discursos dramatúrgicos —propios a esta división geográfica—, no solo surgida en las entidades federativas de la frontera con

[50] Presentación "Dramaturgias del Norte" en la UJED, Durango 2013, de los volúmenes temático antológicos: *Dramaturgia del Noreste* y *Dramaturgia del Noroeste*.

Estados Unidos de América, sino también en Durango y Sinaloa, a las que el compilador ha anexado Baja California Sur; de seguro por su lejanía del centro cultural hegemónico, y más cercana a la franja fronteriza.

Ya en el artículo: "El teatro del Norte como artefacto cultural", que publicamos en la revista *Gestos*, noviembre 2009, señalamos algunas premisas, particulares a esta dramaturgia.

La identidad de los dramaturgos del Norte

> La autoconciencia de su realidad. De su geografía y topografía, de su cotidiano e imaginario —además de la constancia de la memoria cultural patrimonial regional—, propiciaron —sobre manera—, el desenvolvimiento de la escritura dramática como forma de poner de manifiesto la identidad polifónica del norte. De allí su originalidad, misma que nos permite considerar al teatro del norte y fronterizo, como un particular artefacto sociocultural (Partida 2009 56).

La compilación efectuada por Enrique Mijares en estas publicaciones, como él mismo lo considera en sendos prólogos, donde reseña lo característico a cada dramaturgo y a cada obra en cuestión, viene a apoyar este discernimiento, al tomar como punto de partida lo que particulariza, estilísticamente, en toda su diversidad, las obras seleccionadas.

Dramaturgia del Noreste

En *Dramaturgia del Noreste* (2011), se hacen presentes, desde del extremo este: Medardo Treviño, Luis Eduardo Torres y Demetrio Ávila, de Tamaulipas; Gabriel Contreras y Hernando Garza, de Nuevo León; Mabel Garza de Coahuila, junto a Jesús González Dávila (1942—2000) —residente durante su niñez y adolescencia en esa entidad—; Manuel Salas Quiñones de Durango; cerrando el noreste con Chihuahua: Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008), Guadalupe de la Mora, Perla de la Rosa y Antonio Zúñiga.

Los textos "Mira lo que fui encontrando", de Demetrio Ávila, "La línea", de Luis Edoardo Torres, "Amarillo", de Gabriel Contreras, y "Crímenes mojados", de Hernando Garza, han sido estudiados ya en el capítulo precedente, en su relación con el migrante, como personaje de la dramaturgia del norte o fronteriza.

En "Monterrey hotel de paso" (265-305), de Medardo Treviño, encontramos las lejanas reminiscencias del amor tormentoso y apasionado de la

pareja de "La Dama del perrito", el relato de Chejov, solo que iniciado entre dos adolescentes: Juan y Manuel. A través de un amor indestructible e imborrable, aún en la vejez de Juan; relatado por medio de un delicado y complejo discurso espacio/temporal, en el que, introspectivamente, perviven los encuentros del primer y único amor.

La cascada de sucesos, personas, caudillos, tiempos y espacios históricos y presentes, no tiene fin en el texto "Lauros de la noche" (123-139), de Mabel Garza Blackaller: personas, lugares y sucesos rememorados por personajes intercambiables, que lo mismo pueden referirse a hechos pretéritos, como a sucesos y comportamientos actuales, tanto de la vida cotidiana como de las abusivas autoridades; sirviendo para ello, como hilo conductor narrativo, el "Nocturno a Rosario" del poeta coahuilense Manuel Acuña (1849-1873):

> Médium: Ante la mesa de nuestros estudios, hemos recibido el beso de la gloria [...] El último verso de Lauros de la noche. Fuiste ola roja nada más... [...] Permita que diga su verso el maestro Acuña [...] Lauros de la noche [...] Maestro Acuña, termine su décima [...] Maestro, su verso... ¿Maestro...? ¡Lo perdimos!
> Vecino: Si perdimos al país, que no se haya perdido Acuña.
> Médium: Los versos no. ¡Los versos no! (Garza 138-139).

Para determinar la poética de Jesús González Dávila en "Las perlas de la virgen" (141-173), nadie mejor que el propio compilador:

> Contraste entre ilusión y realidad, construcción fragmentaria o episódica, difícil progresión, mínima anécdota, espacio múltiple, tiempo e identidades fracturadas y contradictorias... tales son los elementos que habrán de distinguir a la nueva poética que se inaugura con "Las perlas de la virgen", texto en el que Jesús González Dávila utiliza un andamiaje de espejos —diría mejor: de espejismos— y desde él nos precipita, a los lectores y/o espectadores, hacia un mundo de azogue, sobre el cual se ciernen, sin embargo, las leyes no escritas e inapelables del hampa (Mijares 2011 18).

Como su título lo señala, en "Amor impune" (175-188), de Guadalupe de la Mora, la putrefacción de las relaciones familiares es el caldo de cultivo del asesinato y de los crímenes ejecutados por sicarios y secuestradores.

Cáncer conducente a la disfuncionalidad familiar y al incesto. Texto dramático en el que predomina la linealidad del relato, para hacernos presentes estas aberraciones humanas, llegadas a considerar por sus perpetradores como naturales; sin focalización alguna, como condición nacional.

La dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda llegó a considerarse como testimonial o documental, por quienes no conocían su amplia producción dramática, al equipararla con algunos textos dramáticos de Vicente Leñero —uno de sus maestros—. Sin embargo, "Baile suspendido" (189-207), viene a ser el evocador testimonio de un suceso acontecido en sus inicios como dramaturgo, escrito décadas después de haber sido ganador de la convocatoria del Festival internacional Cervantino de 1982, con su obra "El baile de los montañeses", texto dramático objeto de censura inicialmente, y que después, en su representación en la ciudad de Chihuahua, fuera silenciada, al haber adquirido el gobernador en turno, el boletaje completo de la función; encontrándose el público con el anuncio de Boletos agotados, en la taquilla,

En un texto dialogado, el autor lleva la voz cantante y nos reproduce amargamente los sucesos, concluyendo en una lapidaria réplica final.

> Hermana: Así fue, te lo juro. Al terminar la función, salimos por la puerta principal del teatro y, al pasar por la taquilla, vimos un letrero que decía Localidades agotadas. [...] Sí, hermano, localidades agotadas. El gobernador las compró todas y cuando la gente fue a la taquilla, ya no había boletos... ¿Bueno...? ¿Me estás oyendo...? ¿Estás ahí...?
> El escritor deja caer la bocina. Mira de frente, al vacío. Se ve derrotado [...]
> Escritor: Se salieron con la suya. Hijos de la chingada (Rascón 2011 207).

Por su parte, Perla de la Rosa nos presenta, en 10 breves cuadros, o brevísimas escenas, de su texto dramático "El enemigo" (209-226), un combativo y estrujante testimonio de la impunidad reinante en Ciudad Juárez —en donde reside y lleva a cabo su ejercicio teatral al frente del colectivo Telón de arena—, en el que las voces inocentes y ciudadanas se confunden con las de los criminales, los soldados y las autoridades, locales y nacionales, coludidas. En un apretado relato, que da constancia de la ruina en que se ha convertido la antes prospera ciudad; del miedo, el temor, la rabia y el desencanto que se han vuelto moneda de cambio de uso diario, como lo muestra

una de las últimas líneas de un diálogo, al referirse a las autoridades: "Nosotros ponemos los muertos y ellos los discursos" (225).

Antonio Zúñiga, en "Historias comunes de anónimos viajantes" (307-334), de acuerdo a la nota explicativa que acompaña al título: 'Panfleto escénico inspirado en la experiencia citadina de los actores de la compañía Alborde Teatro', mediante un relato sobre el peregrinar de sus componentes de Ciudad Juárez a la capital de la república, propone las historias, en las que metafóricamente —aunque no por ello deje de ser menos guiñolesca y grotesca— el relato escénico dominante sea el del discurso de la metateatralidad de los personajes; sin faltar la procacidad e incluso la pornografía, más discursiva que mimética.

La representación de Durango corre a cargo de Manuel Salas Quiñones, con "Nunca es demasiado" (227-245), obra en la que, a través de personajes prototípicos, presenta el estado de indefensión que guarda esta entidad federativa —y no solo esta—, con sus caciques, sus criminales, sus narcotraficantes, su policía, sus autoridades y representantes civiles. Es la denuncia de un hecho incontrovertible: el abuso de las autoridades y el imperio del crimen organizado.

Dramaturgia del Noroeste

En el tomo dedicado a la *Dramaturgia del Noroeste* (2013) se virtualizan cuatro entidades federativas, núcleo fundamental que formara en otros tiempos el llamado Corredor Cultural del Noroeste. Sinaloa: Ramón Perea y el narrador Elmer Mendoza, quien en esta ocasión se muestra como dramaturgo. Sonora: Sergio Galindo, el teatrero decano de la ciudad de Hermosillo; en tanto, Roberto Corella y Cutberto López pertenecen a las dos subsiguientes generaciones. Baja California con Virginia Hernández, Ángel Norzagaray y Daniel Serrano, la primera nacida en Nayarit y avecindada en Ensenada, en tanto el segundo nacido en Sinaloa y el tercero en Sonora, residentes en Mexicali y en Tijuana, respectivamente. Baja California Sur: Calafia Piña, Rubén Sandoval y Mario Jaime Rivera, este último especialista en biología y ciencias del mar, asentado en la Paz, capital del estado.

"Ilegala", de Virginia Hernández y "El cazador de gringos", de Daniel Serrano, han sido considerados ya en un capítulo precedente, en su relación con el migrante como personaje de la dramaturgia del norte o fronteriza.

En la diversidad de discursos dramáticos, constructo cultural de esta región, con "*¿Viste la película de Pink Floyd?" (145-179),* se hace presente Elmer Mendoza, dando muestra de su dominio narrativo, además de revelar

su visión cinematográfica, en la manera en que su discurso dramático desarrolla las situaciones espacio/temporales por las que atraviesan sus personajes y donde la cotidianidad *culiche*, no puede ser ajena a la violencia ni al narcotráfico.

Ramón Perea muestra, en "Ilusiones para pescar en un barco llamado Melodía" (203-227), otra de las caras de la realidad sinaloense, como el título lo indica: la de la ensoñación, la de la pasión marina de los pescadores del puerto de Topolobampo. Texto dramático eco del, por igual lírico: "Un barco llamado la Esperanza", del sonorense Cutberto López.

Es posible que Sergio Galindo sea quien más ha incursionado en la conservación del cotidiano e imaginario sonorense, a través de la construcción de anécdotas y personajes entrañables, del rico y colorido discurso regional, que motiva a lectores y espectadores, como con su texto dramático "*¡Juilas!… Que vamos lejos" (59-97),* testimonio de la madurez de su colmillo escénico dramatúrgico.

Por su parte, Cutberto López, otro divulgador de este imaginario regional, presenta, en "Matar al sol" (117-143), un relato de ensoñación casi lírica, cuya fábula parte de una situación característica de esta zona desértica: la búsqueda de agua, por parte del necio de Ángel, quien, mientras más profundo cava, van surgiendo capas de diversos estratos históricos de la colonización del noroeste. Es un relato preñado de presencias lejanas de otros tiempos.

Roberto Corella no puede desprenderse de su interés pasional por la realidad social de su estado, por medio de personajes, situaciones, sucesos, presentes o históricos; como en este caso, "Juego de Naipes" (29-57), sobre la leyenda de la Santa de Cabora, quien, esta vez, ya no es la protagonista idealizada, sino su historia personal, y cómo se vio involucrada en los sucesos pre revolucionarios nacionales.

Ángel Norzagaray, cultivador por igual de la cultura regional, y de la estética del desierto, recupera para este volumen, el texto de la escenificación de su espectáculo "El *álamo santo" (181-201),* en el que discurre lo 'milagroso' del árbol protagonista —al igual que lo acontecido en Querétaro con la 'milagrosa' agua de tlacote—, para dejar impresos, anclados en tierras mexicalenses, los personajes, su habla y su cotidiano cultural.[51]

[51] Mayor información acerca de Norzagaray y "El álamo santo", en el apartado Muerte, música y religiosidad, del capítulo El imaginario patrimonial en la dramaturgia del norte.

Por primera vez se hacen presentes en la Dramaturgia del Norte tres autores residentes en Baja California Sur, quienes, como ya lo enunciamos inicialmente, por su propia condición de habitantes de *Una isla llamada California*,[52] muestran inquietudes particulares:

Calafia Piña, en "Retazos" (229-244), ella misma lo plantea en el Epitafio único del inicio: "Pasarela de imágenes de lo que fue el planeta tierra y de lo que quedó de él, después de que las epidemias, vicios y descuidos; asesinatos, pasiones, inventos, máquinas [...] caos, orden, caos... acabaran con este" (229); es la historia de dos seres, los últimos que sobreviven bajo tierra sin saber de dónde vienen, un relato cuya urdimbre de ciencia ficción es producto de una situación apocalíptica.

En "Lilith" (245-283), Mario Jaime Rivera, como lo indica el título, nos presenta un texto dramático proveniente de las escrituras judeocristianas, en la que se atraviesa otro texto mítico, el del poema de Gilgamesh; personaje, mítico a su vez, que busca afanosamente a la primera mujer creada por obra divina; pasión lúbrica, que le hace abandonar el paraíso, viéndose Dios obligado a crearle a Adam otra pareja, ante la posible rebelión de su criatura.

Rubén Sandoval presenta un relato dramático, casi lineal, si no fuera por las múltiples elipsis narrativas, sobre la amistad masculina —tema escasamente presentado en la dramaturgia—. Su "Tres tristes Tigres (el silencio)" (285-321), está constituido por tres relaciones determinadas precisamente por este 'silencio', en el trato diario de estos tres amigos en su relación comunitaria, sin que sus personalidades tengan absolutamente nada en común —fenómeno inconcebible tanto en nuestra literatura, como en nuestra cotidianidad—. Relato dramático revelador de la hoja de vida y de los principales rasgos de carácter de los protagonistas, quienes, ante el eminente deceso de uno de ellos, víctima de cáncer —¿y por qué no de SIDA?—, se muestran finalmente como seres sensibles y solidarios.

Reflexiones provisionales

Como podemos percatarnos, ambos índices de las dramaturgias del noreste y del noroeste, confirman la identidad, la originalidad y la validez estilística de la dramaturgia fronteriza, más propositiva y auténtica que la hegemónica centralista, misma que, cuando toma algunos de los temas de esta región y quiere recrearlos, los expone con una impostación pedestre.

[52] Texto dramático de Jesús González Dávila-Ángel Norzagaray.

Dramaturgias del norte y fronterizas de las dos antologías reseñadas, en las que predomina, no su dolorosa, sino trágica cotidianidad, regida por la inseguridad, la criminalidad, la violencia, la impunidad, la corrupción, la nula procuración de justicia, la falta de transparencia en todos los órdenes de gobierno, el aciago fenómeno de la migración ilegal; sin mencionar ya lo más terrible: la crisis del estado de derecho. Un ejemplo de ello se encuentra presente en "El enemigo", texto dramático de Perla de la Rosa, que, si no fuera por su teatralidad, estaría cruzando la línea del panfleto político.

¿REALIDAD VIRTUAL, ARCHITEXTO?

A modo de reflexiones finales

Algunos de los componentes de los modelos de acción dramática del teatro del norte y fronterizo, podemos constatarlos en algunas de las obras de sus dramaturgos, según lo han señalado varios investigadores que han rastreado la polifonía en las voces de estos autores, tanto en los asuntos planteados, como debido a los modelos y estructuras dramatúrgicas a las que han recurrido, de acuerdo a lo planteado en sus obras.

A continuación, se enlistan algunas consideraciones del investigador y promotor de la dramaturgia del norte, Enrique Mijares —cuya labor editorial constituye la publicación de la colección Teatro de Frontera—, que corresponden a los prólogos de las más de tres decenas de volúmenes editados por él —en colaboración, principalmente con la Universidad Juárez de Durango, y otras instituciones educativas y culturales, del país y del extranjero— dedicados a la difusión de los textos de los dramaturgos del teatro del norte y fronterizo.

La inclusión de estas consideraciones amplía el objetivo de esta compilación.

Ángel Norzagaray Teatro de frontera 9 (2003)

> Ángel Norzagaray [...] es uno de los nombres emblemáticos del movimiento teatral norteño, esto es, un hombre de teatro comprometido con su región, que interpreta a su comunidad, interactúa con su público y escribe desde la geografía, el clima, la política, la violencia, la tradición y, en síntesis, desde la realidad que le rodea (5). en "Mexicali a secas" [...] hace malabarismos intertextuales en los que conjuga sus experiencias de director escénico, cualidades en las que a partir de ese primer experimento dramatúrgico [...] movido por una imperiosa necesidad de expresar el contexto en que vive, el autor encara la ciudad y la región [...] con un mosaico de espejos que operan

entre sí sus múltiples refracciones/reflexiones que se entrecruzan e interceptan (10-11).
Identidades cruzadas, juego de errores, ritual de enredos, broma macabra, "El velorio de los mangos" hace un recorrido por las señas multiculturales de la frontera, cuyas líneas a veces se desarrollan en forma paralela, por lo general convergen y divergen, oscilan y se trenzan, mas no para confundir el destino final que a todos nos espera, de un lado u otro de la línea (11).
El Calacas observa el mundo "Según el cristal" [...] con la óptica de la pura relatividad, la disociación y el enrarecimiento del consumo de droga. [...], el autor hace comparecer a la organización en pleno, mediante un recurso de irradiación donde el amigo —proveedor personal— y el padre —distribuidor al detalle— son los eslabones visibles de una cadena delictiva, en la que, inextricablemente, están implicadas, desde el menor hasta el más elevado rango, las fuerzas públicas del orden, los operadores de la economía y los supuestos gestores sociales y políticos (12).
"Cartas al pie de un árbol" cifra su eje de acción en el desencuentro, esa otra cara de la esperanza que entorpece cualquier aspiración, porque es fracaso, derrota, absoluta falta de coincidencia, azar en contra, inoportunidad. [...] Planteada así la dinámica, resulta que pocas veces se detenga alguien a imaginar la adversidad como futuro y menos que nadie, aquel que a diario apuesta por lo desconocido y, sea por necesidad o por desesperación, abandona su casa, cruza fronteras, lo arriesga todo para intentar la realización de su existencia (12-13).
La política es otro tema que apasiona a este dramaturgo del norte [...] a partir de Maquiavelo, Norzagaray ubica "Los afectos de El Príncipe" en el ámbito de las componendas, los cochupos, las concertaciones, los albazos, las descalificaciones, las provocaciones y los magnicidios nacionales (13).
Con base en las similitudes entre el narco/corrido y "La ópera de tres centavos", Ángel Norzagaray explora las estructuras y los recursos brechtianos, para componer "La balada de Juan Chivo" con los sonidos del narco mexicano, sus profundas implicaciones sociales, sus enraizamientos y ramificaciones, sus poderosos tentáculos, que alcanzan por igual a los pequeños consumidores esporádicos y a los grandes capos de los principales cárteles [...] En resumen: La recopilación que hace Teatro de Frontera de la obra de Ángel Norzagaray revela una personalidad poderosa, combativa [...] innovando las estructuras, abriendo los men-

sajes, proponiendo opciones, diversificando los códigos del lenguaje, privilegiando la polisemia, explorando la simulación electrónica, la de múltiples versiones y libre hermenéutica individual (14-15).

***Dramaturgia del norte, antología* (2003)**

Carlos Almonte. "Diario de mediodía"
El atractivo de este texto (premio estatal de Teatro, Coahuila, 2001) radica en la versatilidad de una estructura que recuerda los espacios imposibles de Escher [...] la intención de Carlos Almonte está claramente dirigida a criticar el amarillismo y la tendenciosidad de la prensa [...] Que los personaje primero nos revelen los momentos culminantes de sus crisis existenciales y después nos ofrezcan algún probable antecedente o detonador causal, no hace sino poner de relieve un proceso de indagación que hábilmente desemboca en las múltiples explicaciones que le es permitido al espectador intentar, es decir, prolongar e interpretar, poner en tela de juicio todas las apariencias que le rodean y construir su propio criterio en función de individuales estrategias de autoaprendizaje (24).

Jorge Celaya. "Venado viejo, venado joven"
Se trata de un concienzudo análisis antropológico [...] la tentación de un idealizado modo de vida americano al que únicamente es posible acceder por la vía dolorosa del delito y traicionando, o por lo menos dejando de lado, una herencia autóctona milenaria.
La confrontación generacional del pueblo yaqui es el motivo primario de Jorge Celaya [...] No obstante, a la luz de la transición entre siglos que le sirve de contexto [...] el propósito inicial es rebasado de inmediato, colocando la disyuntiva étnica en el corazón de una polémica actual y palpitante: la del hombre de hoy que encara el tercer milenio tratando de *desfacer* los entuertos de una desencantada modernidad [...] mantenerse en contacto, explorar en los entresijos de una civilización relegada y obsequiarnos su experiencia a través de este texto, en el que los remordimientos conducen al protagonista a abjurar de las tentaciones del entorno extranjero, para acatar sin reservas el mandato de su nación, de su pueblo, de su raza, de sus costumbres, de su religión. Esto es, la afirmación en el autoconocimiento, como condición de identidad inicial para luego encarar al mundo (25-26).

Gabriel Contreras. "Es mar la noche negra"
experto de la fusión: combinar historia con mito, geografía regiomontana con horizonte planetario, pensamiento regional con mentalidad universal, suelen ser sus fórmulas predilectas [...] En esta ocasión, la mezcla contiene toda la parafernalia de la clandestinidad actual, guiñolesca y corrupta como es, que tal vez resultaría risible si no evidenciara verdades lacerantes: tráfico de influencias, fraudes bancarios, funcionarios de alto nivel convertidos en vampiros que succionan *catsup* para hamburguesas y que están involucrados en el narcotráfico y en el mercado de carne humana para surtir los escaparates del vicio y la salacidad [...] exhibe sin miramientos una actualidad nuevoleonesa cruelmente inserta en la globalización, merced a los ingratos oficios de los corruptos operadores de la ilegalidad (26- 27).

Roberto Corella. "Mira, paloma, tu vuelo"
Sonorense nacido en Ramos Arizpe y teatrero a carta cabal por más de un cuarto de siglo, Roberto Corella aborda en esta obra, desde múltiples perspectivas y tiempos, un asunto poco estudiado pero de profunda raigambre en la región: el movimiento conocido como Liga comunista 23 de Septiembre, tema en torno al cual [gira...] la mencionada guerrilla, considerando incluso las conexiones, similitudes y diferencias con manifestaciones de la misma índole que han aparecido en otras zonas del país y a las que se asocian los nombres ya legendarios de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas" (27)
Lo sustancioso de este texto [...] radica, tanto en la cantidad de información que el autor maneja con pericia de profundo conocedor, como en la polisemia que se desprende de poner en contacto y cruzar dicha información.
[...] Es un tejido incluyente en el que concurren las más diversas opiniones, se cuestiona la violencia, se contrasta la inconformidad popular y la miseria ancestral con el autoritarismo y la arbitrariedad de las estructuras políticas y militares, y hasta se le permite intervenir a la voz oficial, esa que proverbialmente dicta la pauta y detenta el poder" (28).
[...] teatral por sobre todas las cosas, "Mira, paloma, tu vuelo" enfoca, desde diversos ángulos, una realidad mexicana que exige análisis y apropiación, y es capaz de entablar un diálogo sustantivo con el público, puesto que el autor ha sabido dotarla de una estructura aerodinámica en la que los espacios y tiempos barajados echan a volar la imaginación del espectador (28).

Edeberto Galindo. "Lomas de poleo"
inicia en tono mayor, con una escena espeluznante en la que una joven, abordada por un par de gañanes, devuelve a sus victimarios la violencia golpe por golpe [...] ella no emplea la fuerza física sino la reflexión, que cala en lo más profundo, como una ganzúa, buscando las fibras íntimas y recónditas de las causas y los efectos [...] una ceremonia macabra en el que las jóvenes violadas, asesinadas, mutiladas y sepultadas en los terrenos desérticos de Ciudad Juárez, juntito a la línea, como quien dice tocando la frontera [...] reviven el trance sacrificial, el rito terminal en el que fueran inmoladas (29).

Virginia Hernández "Expreso norte"
"Expreso norte" [...] le confiere una nueva perspectiva a la ficción; unas veces película, virtualidad otras, está construida bajo el principio elemental de lo probable, de la relatividad y la especulación; es prospectiva en la que se exploran variantes y posibilidades de una realidad huidiza que se vive a diario, repetitiva, tenaz, abrumadoramente. Es una obra multifocal, omniabarcante [...] refrenda la capacidad creativa y vanguardista de una escritora que está revolucionando la percepción y la prospectiva del fenómeno teatral del norte (30).

Hugo Salcedo "La ley del ranchero"
La propuesta [...] es sosa cáustica vertida desde un tema que hasta ahora solo había sido tocada por el escarnio y/o la frivolidad [...] mete las manos al fuego, en un rito reivindicativo, para devolver a la homosexualidad el potencial vitriólico de seres que han transformado el acoso, la marginación y el repudio de las sociedades hipócritas, en un reducto clandestino para sobrevivir, donde el juego de la inteligencia es también un torneo de crueldad que no da tregua ni acepta límites [...] El problema estriba —esto lo comprende perfectamente el autor y lo subraya— en que dichos exorcismos se dan exclusivamente en el nivel simbólico y mediante una ritualidad no exenta de riesgos, cuyos códices lindan al menos con la violencia, cuando no con la muerte, lo que deja al descubierto, y aun la recrudece, la enorme asignatura pendiente de atender, por quienes aspiran a una reestructuración de la sociedad en el amanecer del tercer milenio, la vida diaria en una respetuosa aceptación de la diversidad sexual, la del individuo en el cabal ejercicio de sus derechos humanos (32-33).

Manuel Talavera. "El clarín de la noche"
narra la pauperización paulatina que ha sufrido el campo mexicano a lo largo del siglo veinte. Los Juanes y Adelitas que hicieron la Revolución son hoy una suerte de ánimas en pena que, durante la amarga noche de esta supuesta modernidad que no ha cumplido su palabra, se levantan de las olvidadas zanjas y hondonadas donde un día cayeron, y piden justicia, reivindicación y resarcimiento [...]
Talavera [...] nos entrega esta llamada de atención a la conciencia cívica, este clarín al que la incuria de la noche ha impuesto silencio y que, no obstante, clama por un despertar en el alba de la reflexión y el cambio (33-34).

Adolfo Torres. "Madero, tiempo de sueños"
La historia revolucionaria de México, la oficial, está plagada de falsos testimonios, contaminada por las versiones marrulleras del poder, que abarcan prácticamente todo el siglo XX. Urge una revisión a fondo y Adolfo Torres [...] se ocupa, en este texto, de poner en reflexión, por lo menos en duda, las verdades de bronce y letras de oro, que, durante más de siete décadas, han tergiversado los acontecimientos y suplantado a los héroes, poniendo en su lugar ídolos de barro (34).

Medardo Treviño. "Sepultados"
Como un espectro o un holograma, el pueblo, hecho de arena y lodo, emerge de las peligrosas corrientes, con el sigilo de una calle fangosa que se interna en la Unión Americana, una calle, una herida enconada por la que transita un pesaroso ejército de ahogados, cadáveres de espaldas mojadas y ojos incrédulos, rostros lívidos y bocas enmudecidas para siempre, que, sin embargo, no dejan de reprocharnos la impasibilidad con que tomamos sus desgracias, sus hazañas inconclusas, sus intentos truncos [...] [Medardo Treviño] concibe esta visión de la frontera desde perspectivas irradiantes para que las imágenes [...] de las esperanzas, se multipliquen y extiendan sobre nosotros sus alas promisorias. Lo aborda todo desde el sueño, esto es, desde el ángulo que se abre para abarcar todas las posibilidades. (35-36).

Y reflexiona al final:

La globalización, que, merced a sus hegemónicas relaciones económicas y políticas, pretende uniformar el mundo y cosificar a los seres humanos, no tiene más remedio que ceder ante una realidad universalizadora, que reconoce la heterogeneidad y privilegia lo diverso, la expresión particular, la emergencia de lo regional, de lo propio. De ahí que toda esta efervescencia de la literatura dramática del norte, no sea sino la confirmación de una vocación orgullosa de los valores y las manifestaciones particulares, una vocación que cuenta con el beneplácito de los hasta ayer marginados y subsumidos provincianos y que por hoy pueden vislumbrar factible un particular reconocimiento [...]
Al fundirse en un solo propósito, la dramaturgia del norte, como expresión de identidades regionales y manifestación de necesidades locales, conforma un binomio indisoluble en el que pueden admitirse las diferencias, potenciarse las coincidencias y asumirse la pluralidad" (37).

Teatro de Frontera 11 (2004)

Jorge Celaya. "Pool, las reglas del juego"
una trayectoria sonorense dedicada a dar voz a la gente del Norte, la desheredada, la sin nombre, sin identidad, porque viaja desnuda y a salto de mata, a través de los escabrosos caminos de la clandestinidad, las bardas, los túneles, el río, los desiertos, en cuya insolación o hipotermia, habrá de ver sucumbir todos sus sueños y todas sus aspiraciones (13).
"Pool, las reglas del juego", coloca sobre la mesa de billar, cubierta por un paño roto y desteñido y provista solo de cinco buchacas, el tema de la identidad cuestionada, por huidiza, por polisémica, de un joven hamletiano que a diario se las ve con el fantasma del padre, tanto para reivindicar su origen, como para sacudirse de encima la irresponsabilidad de la que fue objeto y que le marcó para siempre, a la vez de orfandad que de cánones inapelables; todo ello envuelto en un clima candente de narcotráfico [...] circuido por la atmósfera enrarecida de la frontera (15).

Virginia Hernández. "Border Santo"
Mediante una estructura híbrida inopinada, "Border Santo" conjuga ambientes mágicos directamente extraídos de Rulfo y Liera, con inserciones fragmentarias de una suerte de simulación electrónica que apunta hacia el realismo virtual [...] en lo que podríamos señalar como re-

curso de intertextualidad […] con que trata los tiempos y los espacios, la habilidad con la que se conduce al entrar y salir de las alucinaciones, al hilvanar las cuentas de la realidad más coloquial y descarnada, con los abalorios de la ensoñación más idílica o la pesadilla más horrenda […] el recorrido hacia la línea, con todos los preparativos, ceremonias y circunloquios que hay que oficiar antes de cruzar el santo bordo, es todo un proceso iniciático en el cual se trenzan los acicates con el desánimo, las expectativas de éxito con las premoniciones de fracaso; es una estrategia de Penélope que deshace de noche el tejido del día anterior […] mientras la guirnalda de alambre de púas persiste allí, en mitad del desierto, y Asunción, el protagonista, nomás al acecho, midiendo sus probabilidades, seguro de que, por cualquier lado que lo mire, por donde sea que decida cruzar […] las dentelladas de metal, los colmillos de acero, habrán de arrancarle la piel a tiras.
También Soledad […] queda paralizada, congelada en el momento de decisión de su marido, echa raíces, se convierte en enredadera para anclar en sus brazos al ausente, para retener en su seno al feto de unos amores de lejos, porque intuye que, de todas maneras, en caso de que naciera, el niño terminaría asfixiándose en el líquido amniótico de un porvenir incierto (16-17).

Hugo Salcedo. "Arde el desierto con los vientos que vienen del sur"
Salcedo se ha distinguido por ocuparse de manera preferente de lo que acontece […] a aquellos que, absorbidos por la corriente de atracción fronteriza […] viajan hacia USA, cifrando de esta manera su suerte y su futuro […] "Arde el desierto con los vientos que vienen del sur" […] es el mito genesiaco acerca de la fundación, permanencia y futuro de Tijuana […] Salcedo utiliza aquí los fragmentos de la tradición, los pule y les da forma […] para construir una metáfora torzal que rebasa las estructuras tradicionales y mostrarnos una ciudad que nunca duerme y cuyo poder de atracción irradia hacia los cuatro puntos cardinales (18-19).

Manuel Talavera. "Canción de cuchillo parado"
Talavera se encarga de recordarnos […] los múltiples afluentes raciales que configuran nuestra identidad nacional […] nuestra actitud indómita de hombres y mujeres del Norte, surgidos de entrañas rarámuri —Tanasia—, y apaches —Alma y Toribio—, y sabochi; nacidos híbridos y otra vez necesitados de respuestas a las preguntas ancestrales […] ¿Cuá-

les son las señas inalienables de nuestra identidad y hasta dónde estamos dispuestos a transigir en nuestro decálogo de valores, para ir en pos de un bienestar que ineluctablemente es espejismo y desencanto? [...] El contexto se mueve en un vértigo de intemporalidad: Abraham González y Francisco I. Madero, entre otros, caen víctimas de Victoriano Huerta. Toribio fracasa en su intento de liberar a los apaches. Tanasia vacía en el aire la cosmogonía de los tarahumaras. Los personajes quedan atrapados en los espejismos a ambos lados de la frontera. [...] El amor de la Golondrina y el Cardenche se ve empañado por el espejo ciego de la injusticia. Golondrina queda errante, tan migratoria como su nombre, y Cardenche es condenado a muerte, luego de haber quitado accidentalmente la vida a un 'granjero' tejano que lo pretendía cazar para atajarle el paso hacia las ilusiones (21-22).

Medardo Treviño. "Con el apagón"

"Con el apagón" [...] obra de gran aliento, profundidad en el tema, audacia en la estructura y valentía en el contenido. Gracias a que nunca le abandonó la afortunada determinación de abordar un asunto que empezó a acariciar desde que su actividad periodística de entonces, le hizo enterarse de la malhadada aparición de cadáveres de niños en una zanja, la dramaturgia del Norte ganó un texto magistral, un testimonio estrujante que, sin amarillismos triviales de nota roja, reconstruye de una manera multifocal y totalmente abierta, el terrible suceso que, en su momento, sacudió la conciencia ciudadana [...] la estructura irradiante [...] se ajusta con precisión al análisis de casos de esta índole, los cuales, por los intereses en juego y la impunidad que concitan, están condenados a permanecer en el misterio y la indefinición (24-25).

Lo distintivo del teatro del norte y fronterizo

Queda por delante la tarea de los lectores/espectadores, a ellos corresponde el privilegio de prolongar la experiencia sin límites que les obsequia el teatro: atar los cabos sueltos de su propia existencia, hurgar en sus misterios, responderse preguntas personales, y, en pocas palabras, acudir a la cita consigo mismos y contarse de una vez por todas la historia que ellos mismos hayan inventado y que, sin duda, resolverá el dilema individual que les acosa.

Porque para el teatro no hay frontera que valga. (25).

Lo expresado por Enrique Mijares, nos permite referirnos a una dramaturgia del Norte y Fronteriza, y de unos creadores dramáticos que han tomado autoconciencia de su tarea; sin hablar ya de los referentes históricos y de sus propios héroes, que les han permitido poner de manifiesto un imaginario y un cotidiano colectivo particulares. Cierto que no siempre podemos referirnos a expresiones dramatúrgicas temáticamente del todo puras, puesto que la vida diaria está poblada de múltiples relaciones; al igual que los asuntos planteados no siempre son unívocos, de allí que fácilmente se haya podido romper con estructuras y modelos genéricos y estilísticos establecidos.

Tomemos por ejemplo la dramaturgia del chihuahuense Manuel Talavera, sobre la que el editor duranguense ha escrito:

> Digamos que su producción acusa la confrontación permanente entre el oficio adquirido en el canon aristotélico del mejor cuño y el lenguaje de uso cotidiano en un entorno transicional, mutante, deletéreo; un lenguaje que se va volviendo cada vez más polivalente y omniabarcante, cuando antes solo servía para nombrar las cosas establecidas, los ámbitos mensurables y las conductas maniqueas. Talavera se abre a las transformaciones y a la polifonía, no cabe duda, sin importarle que, en su ejercicio, la factura tradicional retarde el despliegue de una estructura innegablemente virtual, que, además, tiene que lidiar a menudo con los coqueteos mágicos que el autor se permite aquí y allá por la simple y llana razón de que flotan en el ambiente norteño y forman parte del modo de ser y de comportarse del legendario personaje fronterizo (Mijares en Talavera 1999 5-6).

Si bien estas particularidades son las dominantes en la dramaturgia del norte y fronteriza, por otra parte, nos encontramos con una dramaturgia paralela, referida a otras inquietudes y realidades individuales, que sigue las tendencias hegemónicas de la globalización, junto al costumbrismo, o al drama y la comedia de costumbres más pedestre.

> Transgresor irredento, el teatro de la realidad virtual rompe todas las convenciones, salva todos los abismos, inaugura sus propias e inéditas estructuras; estructuras abiertas, polisémicas, fragmentarias, discontinuas; con el propósito de dar voz y presencia, tanto a la producción dramática que se realiza y refiere al norte de México, como a textos tea-

> trales que van hasta el borde mismo, se aventuran a visitar los extremos, tocan fondo, se atreven a rebasar los linderos; para decir lo que otros callan, para denunciar los acontecimientos de hoy, las historias que resultan incomodas a las buenas conciencias. (Mijares 2004 25-26).

Los propósitos, formulados por los participantes en las primeras Muestras del Teatro del Noroeste, como lo expresa su propia denominación, siguen siendo la razón de la dramaturgia del norte y fronteriza. Además de dramaturgos, directores y actores, quienes se las han ingeniado para encontrar formas de producción adecuadas para lograr sus propósitos, se han formado nuevos públicos locales, antes inexistentes, a través de una práctica escénica dirigida a los diversos sectores de la población.

> Esa dramaturgia de punta, limítrofe y a la vez liminal, a pesar de ser marginada y casi desconocida, cumple en silencio y con paciencia su función teatral, dando cabal respuesta a la inquietud y necesidad de sus autores, en absoluta concordancia con su temática y con su región, y estableciendo entrañables vínculos con sus lectores y espectadores naturales, esto es, la comunidad en la que viven y a la cual sirven. (26).

Tales son las particularidades presentes en esta dramaturgia del norte y fronteriza —señaladas apretadamente en este resumen—, que se encuentra en espera de una difusión más amplia y de consolidar ante propios y extraños su sello de origen.

FUENTES CONSULTADAS

Alanís, Guillermo. "Entrevista con Guillermo Alanís (1953-1996)". *Se buscan dramaturgos I*. Conaculta-FONCA-INBA-CITRU, México, 2002, 72-76.

Alcántara, José Ramón. "La guerrilla mexicana en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda" *Umbral de la memoria T. IV La vocación social*. ICHICULT. Chihuahua, 2010, 21-34.

Alemán, Martha. "Limbo" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 17-37.

Alvarado, Jesús. "Narcos homos -carnavalito" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 39-70.

Amaya, Sandra. "El vampiro en el espejo" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 71-91.

Anzaldúa Arce, R. *Lo imaginar*io *como significación y sentido*. UPN. México, 2012.

Ávila, Demetrio. "Mira lo que fui encontrando" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 27-39.

Barrera, Reyna. UnomasUno. Catálogo XXVII MNT Hidalgo 2004. Pachuca.

Becerra Pino, H. "Entrevista con Víctor Hugo Rascón Banda: El teatro desentraña la condición humana". El Búho. 68. 2006 10-19. www.reneavilesfabila.com.mx/buho68.

Bert, Bruno. Catálogo XXVII MNT Hidalgo 2004. Pachuca.

Betancourt, Fernando. Sobre "Pancho Villa y los niños de La Bola". Catálogo XXVII Muestra Nacional de Teatro Hidalgo 2004. Pachuca.

Beverido, Francisco "Prologo" Cutberto López, *Entre el desierto y la esperanza*.: UNISON, Hermosillo, 2000, 13-26.

Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. CIESAS-SEP-México, 1987.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Galilée, Paris, 1981.

Cantón, Wilberto. *Teatro de la Revolución mexicana*. Selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliográficos. Aguilar. México, 1982.

Campbell, F. "La dictadura perfecta". "La hora del Lobo". Milenio, Dominical. México: 2005, 5.

Carpetas de prensa de la Muestra Nacional de Teatro. INBA: 1990-1997.

Castoriades, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets. Buenos Aires, 2007.

Celaya, Jorge. "Pool, las reglas del juego" *Teatro de frontera 11*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED-Ateneo portorriqueño. Durango, 2004.

—. "Venado viejo… venado joven". *Dramaturgia del norte, Antología*. Enrique Mijares comp. y pról. FORCANoreste. Monterrey, 2003. 66-117.

Cervantes Ahumada, Raúl. Prólogo en Pérez de Ribas, Andrés. *Páginas para la his-*

toria de Sinaloa y Sonora Triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras del Nuevo Orbe t. I. Editorial Layac. México:1944: 87-95.

Contreras, Gabriel. "Amarillo" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 41-53.

—. *Frankenstein bajo fuego / La casa de las paredes largas.* CAEN Los Inéditos 8. Tijuana, 1999.

—. *General de todos los cerros*. —"Todos morimos en 1909. (Aguamuerte)", "Primero muerto que perder la vida", "Arriba, en la ceiba" —. UANL. Monterrey, 1998.

—. *Niño y Bandido*. —"Momo", "De madera" y "Niño y bandido"—. Ayuntamiento de Ciudad Guadalupe, N.L. 1994.

Corella, Roberto. "Juego de naipes" *Dramaturgia del Noroeste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 29-57.

—. *Roberto Corella dramaturgo de Sonora*. Comp. y pról. E Mijares. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 192p.

—. *El estanque*. Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 1995.

Cortez, Elba. "Transculturación e híbridos". *Paso*de*Gato*. Año 3, números 14-15, enero-marzo de 2004: 24-25.

—. "Alma de mi alma". *Vicios privados*. Hugo Salcedo edit. Los Inéditos 5, CAEN. Tijuana, 1997.

Diccionario de Escritores Mexicanos *Siglo XX* 9 tt. México: UNAM, 1988-2007. t VIII, 558**.**

Espinosa, Pablo. Catálogo XXVII MNT Hidalgo 2004. Pachuca.

Espinosa, Tomás. "Lo mejor del Teatro de Provincia en México". Tramoya, N° 13. Universidad Veracruzana. Xalapa, 1978, 33-44.

Esquer, Ricardo. "Una mancha en el espejo". *Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro, Aguascalientes 1991*. Instituto Cultural de Aguascalientes/Cigarrera la Moderna, Aguascalientes, 1992, 113-165.

Foster, George M. *Cultura y conquista. La herencia cultural española em América* (*Culture and Conquest: America's spanish heritage*). Universidad Veracruzana. Xalapa, 1962.

Fuente, Juan Ramón de la. "Un año complejo: De la Fuente". Milenio, 25 de agosto de 2008, 49.

Galarza, Claudia. "Caleidoscopio" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 93-106.

Galicia, Rocío. Introducción. Ánimas y Santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, El Tiradito y Malverde. Comp. Libros de Godot. México, 2008, 15-32.

—. *Dramaturgia en contexto I*. Conaculta-INBA-CITRU-FORCANoreste. Cd. Victoria, 2007.

—. "Rosaura, la insurgencia en el círculo de la creación". Enrique Mijares, *Un aire de familia*. Durango: IMAC, 2006: 73-75.

—. Introducción. *Chihuahua para niños*. ICHICULT. Chihuahua, 2007, 11-14.
Galindo, Sergio. "*¡Juilas!… Que vamos lejos" Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2011, 59-97.
García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Conaculta-Grijalbo. México, 1990.
Garza, Hernando. "Crímenes mojados" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 55-122.
Garza, José. El Norte. Catálogo XXVII MNT Hidalgo 2006. Pachuca.
Garza, Mabel. "Lauros de la noche" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 123-139.
Guerra, Claudia. Catálogo XXVII MNT Hidalgo 2004. Pachuca.
Guevara, Ximena &Mato, Daniel. "Cultura y transformaciones sociales en tiempos de la globalización: una perspectiva analítica en desarrollo". *América Latina en tiempos de globalización II. Culturas y transformaciones sociales*.: CIPOST — Universidad Central de Venezuela UNESCO, Caracas, 2000.
Harmony, Olga. "Máscaras y visiones encontradas", La Jornada Cultural, México, 10.07.08, p. 6ª.
—. "Teatro para niños". *La Jornada del medio*. México, 26 de octubre, 2006: 6 a.
Hernández, Virginia. "Ilegala" *Dramaturgia del Noroeste*. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 96-116.
—. *Virginia Hernández*. Teatro de Frontera 15. Mijares comp. y pról. —Paso de ballenas, Vudú, Samborn's light, Los guardianes del tiempo, Border Santo, Expreso norte, Duodécimo, La ciudad de las moscas—. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2005, 270p.
Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. Prólogo de Miguel León-Portilla. Instituto de Investigaciones Históricas UNAM. México, 1974.
Ita, Fernando de. Catálogo XXVII MNT Hidalgo 2004. Pachuca.
Kosta, Leonardo. Repertorio. En Nevares/Escalante Catálogo XXVII Muestra Nacional de Teatro Pachuca 2004.
Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Jorge Llovet trad. Lumen. Barcelona, 1982, 298p.
Lash, John. *The Hero. Mandhood and power*. Thames and Hudson Ltd., London, 1995.
Liera, Óscar. *Teatro completo II* —Las juramentaciones, La infamia, El jinete de la Divina Providencia, El oro de la Revolución Mexicana, Los caminos solos, El camino rojo a Sabaiba—. Gobierno del Estado de Sinaloa, SEPyC, COBAES, DIFOCUR, Culiacán,1998.
López Arriaga, Joel. Solapa interna/cuarta de forros. En Mijares, *El Niño del Diamante en la Cabeza*. Historias de entretenymiento, Año 10 No. 87, junio de 1998. Gobierno de Coahuila. Saltillo.

López, Cutberto. *Entre el desierto y La esperanza*. Beverido comp. y pról. UNISON. —Calle del oro, La esperanza, Terapia intensiva, Carnes frías, Reencuentro, Píntame un sueño, Desierto, De perros y gatos, Durmientes, Mujer lagartija y Helada madrina—. Hermosillo, 2000, 275p.

López Sánchez, Sergio. "Malverde un bandido generoso". Fronteras, año 1, vol. 1, núm. 2, verano 1996, pp. 32-40.

Manjarrez, Cecilia. "Desde un rincón en la mente" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 107-119.

Margules, Ludwik. "Un corrido para Pancho Villa". *Teatro mexicano contemporáneo, Antología*. FCE / Quinto Centenario / Centro de Investigación Teatral MC / SOGEM. Madrid, 1991.

Martínez Canizález, "La literatura de la guerrilla en México: un breve recuento" www.elgrito.org.mx Miércoles, febrero 25, 2009, 9-54.

Martínez, Luis Guillermo. *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 121-143.

Martínez, Uriel. "La patria desencantada: entrevista con Juan Tovar". *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*. México, 28 de diciembre de 1984, 5.

Meraz, Fernando. "Denuncian especulación en Rivera Maya". Milenio, 23 de agosto 2008, 26.

Mendoza, Élmer. "¿Viste la película de Pink Floyd?" *Dramaturgia del Noroeste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 145-179.

Mijares, Enrique. "Investigar para crear: insoslayable proceso literario" *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 7-15.

—. "El compromiso social del dramaturgo fronterizo" *Roberto Corella dramaturgo de Sonora*. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 7-14.

—. "Los márgenes y periferias culturales en la dramaturgia del Noroeste" *Dramaturgia del Noroeste*. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 7-27.

—. "La dramaturgia del Noreste en los márgenes y periferias culturales" *Dramaturgia del Noreste*. Teatro de Frontera 28. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 7-25.

—. *Frontera Abierta III. La realidad hipertextual del Teatro Mexicano*. Durango: ICED-FORCANoreste-Conaculta, 2010.

—. Introducción a "Pancho Villa y los niños de La Bola". *Chihuahua para niños*. Solar ICHICULT. Chihuahua, 2007, 73-81.

—. "Las muertas sin sepultura" *Virginia Hernández*. Teatro de frontera 15. Espacio Vacío-UJED- Durango, 2005, 7-17.

—. Prólogo. *Vítor Hugo Rascón Banda*. Teatro de Frontera 13/14. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2004, 5-32.

—. Teatro de frontera 11. Mijares comp. y pról. —Jorge Celaya: "Pool, las reglas del juego"; Virginia Hernández: "Border Santo"; Hugo Salcedo: "Arde el desierto

con los vientos que vienen del sur"; Manuel Talavera: "Canción de cuchillo parado"; Medardo Treviño. "Con el apagón" —. Espacio Vacío-UJED-Ateneo portorriqueño. Durango, 2004.
—. "Los héroes y la dramaturgia nacional". PasodeGato. Año 3, números 14-15, enero-marzo, 2004, 19-21.
—-. Presentación. *Dramaturgia del Norte*. Conarte-FORCANoreste. Monterrey, 2003, 7-38.
—. Prólogo *Manuel Talavera,* Espacio Vacío-UJED, Durango, 1999, 5-12.
—. *El niño del diamante en la cabeza*. Drama 2-UANL. Monterrey, 1999, 60p.
—. *La realidad virtual del teatro mexicano*. Juan Pablos/IMAC. México, 1999, 150p.
—. *El niño del diamante en la cabeza*. Historias de Entretenymiento, Gobierno de Coahuila, Saltillo, 1998.
—. *Enfermos de esperanza. Premio Tirso de Molina 1997*. Cultura hispánica, Madrid, 1998.
—. *¿Herraduras al Centauro?* UANL, Monterrey, 1997, 114p.
—. "Hugo Salcedo, una dramaturgia México-fronteriza." Ponencia presentada en el III Congreso Latin American Theatre Today, Kansas, 1997. Copia mecanográfica.
—. Prólogo. *Jesús González Dávila*. Teatro de Frontera 1. Espacio Vacío-UJED- Durango, 1996, 5-19.
Mojardín Zavala, Gloria. "Cuaresma y Semana Santa en la etnia Yaqui". [12.12.2015] www.ocm.com.mx/Tribunade San Luis/notas/n2931250.htm.31demarzo2013.
Mora, Guadalupe de la. "Amor impune" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 175-188.
Motolinía, Fray Toribio (de Benavente). *Historia de los indios de la Nueva España*. Estudio crítico, apéndices, notas e índice: Edmundo O'Gorman. Porrúa Sepan Cuantos, México, 1990.
Musacchio, Humberto. *Gran Diccionario Enciclopédico de México Visual A-D*. T. 5. Tercera reimpresión. Andrés León editor. México, 1990.
Nava, Natalia. "Todos vamos en el tren" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 145-169.
Nevares, Luis. Jimena Escalante. *Muestra Nacional de Teatro, 1978-2004*, Coordinación Nacional de Teatro, INBA. México, 2004.
Norzagaray, Ángel. "El álamo santo" *Dramaturgia del Noroeste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 181-201.
—. *Ángel Norzagaray.* Teatro de frontera 9. Mijares comp. y pról. —Mexicali a secas, El velorio de los mangos, Según el cristal, Los afectos de El Príncipe, La balada de Miguel Chivo—. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2003, 200p.
Olivares, Emir. "Teme AI por ejidatarios de Chihuahua" La Jornada, 2008, 37.
Olivas, Francisco. "Tierra de alacranes" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 171-198.

Palacio, Marcela del. "Mientras tú estés" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 199-212.
Partida, Armando. "Mijares y su dramaturgia duranguense" en Mijares *Frontera Abierta, La espada en prenda*. prólogo, ICED, Durango, 2010, pp. 3-12.
—. "El teatro del norte como artefacto cultural", *Gestos*, Año 24, Número 48, noviembre 2009, University of California Irvine. 55-74.
—. "La estética del desierto", Entrevista con Ángel Norzagaray. *Paso de Gato,* Año 3 Números 14 / 15. Enero—Marzo 2004, p. 30.
—. "Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera" Dossier. *Paso de Gato*.
—. "Fábula y Trama en los modelos dramáticos no aristotélicos". *Versus Aristóteles*. Anónimo Drama. México, 2004: 37-49.
—. *Modelos de acción dramática: Aristotélicos y no aristotélicos*: FFyL-UNAM / Editorial Ítaca. México, 2004.
—. "Entrevista con Guillermo Alanís (1953-1996)." *Se buscan dramaturgos I*. Conaculta— FONCA-INBA-CITRU. México, 2002, 72-76.
—. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. Conaculta-INBA-CITRU. México, 1998.
—. "A la búsqueda de repertorio" *Tierra adentro al descubierto*. México, 1997, 282p.
Perea, Ramón. "Ilusiones para pescar en un barco llamado Melodía" *Dramaturgia del Noroeste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2011, 203-227.
Pérez de Ribas, Andrés. *Páginas para la historia de Sinaloa y Sonora Triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras del Nuevo Orbe T. I*. Layac. México, 1944.
Pineda, Miguel Ángel. *El Día*, México, 12 de diciembre, 1987. *Apud*. Armando Partida Tayzan. *Teatro adentro al descubierto*. México: Conaculta, 1997. (Periodismo cultural): 138-139.
Piña, Calafia. "Retazos" *Dramaturgia del Noroeste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 229-244.
Propp, Vladimir Iakovlevich. *Morfología del cuento*. 1972. Fundamentos. Madrid, 1981.
Quintero, Filiberto. "El debate" *Historia Integral de la Región del Río Fuerte*. Culiacán, 1962, 324-332.
Rascón Banda, Víctor Hugo. "Baile suspendido" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 189-207.
—. *Umbral de la memoria.* T. IV. La vocación social. —El baile de los montañeses, La víbora, Por los caminos del sur, El machete, Tabasco Negro, El edificio, El diván y Sabor de engaño—. ICHICULT. Chihuahua, 2010, 332p.
—. *Umbral de la memoria.* T. V. Otras voces, otras fronteras. —Los ilegales, Mujeres que beben vodka, Apaches, El deseo, Los niños de Morelia, Voces en el umbral, Contrabando, Sazón de mujer y El ausente—. ICHICULT. Chihuahua, 2010, 520p.
—. "Víctor Hugo Rascón Banda" *Dramaturgia en contexto I.* Conaculta-INBA-CITRU-FORCANoreste. Cd. Victoria, 2007, 149-186.

—. "Retrato en cuatro tiempos" *Un aire de familia*. IMAC. Durango, 2006, 9-14.
—. *Víctor Hugo Rascón Banda* Teatro de Frontera 13-14. Mijares comp. y pról. —Los ilegales, El baile de los montañeses, Voces en el umbral, Contrabando, Fugitivos, La mujer que cayó del cielo, Sazón de mujer, El deseo, La víbora, Guerrero Negro, Hotel Juárez, Apaches—. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2004, 564p.
—. "El teatro de la frontera norte" ¿De qué hablamos cuando hablamos de fronteras? *Paso de Gato*. Año 3, números 14-15, enero-marzo, 2004: 16-18.
—. "El teatro que viene" Tierra Adentro. Núm. 100 octubre-noviembre 1999. Conaculta. México, 27-28.
—. "Nuevo rumbo de la dramaturgia", en Corella, *El estanque*. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo, 1995.
Reyes, Aurelio de los. "Prólogo" Mijares *¿Herraduras al Centauro?*. UANL. Monterrey, 1997, 7-9.
Rivera, Berta. "Yo soy" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 213-232.
Rivera, Cristina. "Norteña hasta el tope", Milenio Cultura, 10 de abril de 2012, p. 36.
Rivera, Mario Jaime. "Lilith" *Dramaturgia del Noroeste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 245-283.
Robles, Jorge Humberto. *Los desarraigados*. FCE reimpresión Letras Mexicanas 98. México, 1980, 141-198.
Román, Alejandro. "Malverde", en Ánimas y santones, *Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde, Antología Dramática*, Rocío Galicia comp. Heriberto Yépez pról. Libros de Godot. México, 2008, 135-197.
Rosa, Perla de la. "El enemigo" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 209-226.
Rosas, Ángela. "Bajo la piel" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 233-244.
Salas, Manuel. "Nunca es demasiado" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 227-245.
Salcedo, Hugo. *Hugo Salcedo*. Teatro de Frontera 2. Mijares comp. y pról. —Bárbara Gandiaga, El árbol del deseo, La estrella del norte, Selena, Asesinato en los parques—. Espacio Vacío-UJED. Durango, 1999, 206p.
—. "Presentación", en Mijares, *El niño del diamante en la cabeza*. Drama 2, UANL, Monterrey, 1999, 3.
—. "El viaje de los cantores". *Dramaturgia*. UANL. Monterrey, 1989, 65-125.
Salcido Álvarez, Pedro. "Casa vacía" *Teoría y creación dramática*. Mijares, comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 245-271.
Salcido de Paz, Roberto. "Los caminos de Abotahuas" *Teoría y creación dramática*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2015, 273-289.

Saldaña, María Isabel. "Parte de la identidad. La riqueza de la cocina de la Comarca Lagunera reunida en un volumen" Milenio, 14.02.2015, 34

Sánchez, Arki. https://arkisanchez.wordpress.com/2017/08/04/rosita-valencia-musa de la polka-sewa-o-flor-de-capomo/

Sandoval, Rubén. "Tres tristes tigres" *Dramaturgia del Noroeste*. Mijares comp. y pról. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 285-321.

Schmidhubert, Guillermo. *Los que vuelven*. Htttps://journals.openedition.org/algim/3292

Seligson, Esther. "Unir los sueños, juntar los juegos" *El jinete de la Divina Providencia*. Suplemento de Escénica, UNAM, Época I, núm. 10, Ene-mar 1985.

Serrano, Daniel. "El cazador de gringos" *Dramaturgia del Noroeste*. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán, 2013, 323-361.

Sierra, Sonia. "Malverde, ahora una metáfora escénica", El Universal, 2008, F 3.

Talavera, Manuel. *Trilogía Familiar* —La vuelta, Novenario, Mano dura—. UACH, Colección flor de arena 65. Chihuahua, 2008.

—. "El ser fronterizo". *Paso de Gato*. Año 3, núm. 14-15, enero-marzo 2004, 22-23.

—. "El clarín de la noche" en *Dramaturgia del Norte, Antología*. Mijares comp. Conarte-FORCANoreste. Monterrey, 2003, 331-379.

—. *Manuel Talavera*. Teatro de Frontera 7. Mijares comp. y pról. —Mano dura, Amores de lejos, Donde canta la gallina, Amnios—. Espacio Vacío-UJED. Durango, 1999, 230p.

—. *Noche de Albores*. UANL. Monterrey, 1997.

Tres de la Frontera. Primer concurso de obras de teatro de la frontera norte: Francisco Ortega R. / Guillermo Alanís O. / Irma Guadalupe Olivares Ávila. México: SEP, 1986.

Torres, Luis Edoardo. "La línea" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 247-263.

Tovar, Juan. "Tlatoani (Las mujeres de Suárez)" en *Hotel Juárez dramaturgia de feminicidios*. Teatro de Frontera 22/23. Espacio Vacío-UJED-Union College. Durango, 2008, 289-307.

—. *Muera Villa*. Wilberto Cantón, *Teatro de la Revolución mexicana*. Selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliográficos. México: Aguilar, 1982.

—. "La madrugada". UAM. 1ª edición. México, 1981.

Treviño, Medardo. "Monterrey hotel de paso" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 265-305.

—. "Sepultados" *Dramaturgia del Norte*. Mijares comp. y pról. FORCANoreste. Monterrey, 2003, 447-480.

—. "Ampárame Amparo" *Teatro del norte*. Galindo, Mijares, Salcedo, Talavera y Treviño. Teatro del Norte A.C. Tijuana, 1998, 109-127.

Ubersfeld, Anne. "Personaje" entrada prefasio, en Patrice Pavis *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Edición revisada y ampliada. Paidós, Comunicación 10, Teatro. Barcelona, 1998, 334-339.

Uriarte, Gabriel. *Sinaloa Yoreme sus fiestas y sus danzas entre el catolicismo y el Juyya Ania*. DIFOCUR. Sinaloa, 2003.

Valenzuela, Manuel. *Entre la magia y la historia*. Compilador. Memoria del foro de análisis del VII Festival Internacional de la Raza. Programa Cultural de las Fronteras, Colegio de la Frontera Norte, México, 1992.

Vásquez Valenzuela y Carlón Sotomea. *Alabanzas para ceremoniales mayo*. Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Sonora-Fondo de solidaridad para la promoción del patrimonio cultural de los pueblos indígenas. Universidad Autónoma de Sonora. Hermosillo, 1992.

Vigueras, Ricardo. Catálogo XXVII MNT Hidalgo 2004. Pachuca.

Warman, Arturo. *La danza de moros y cristianos*. Segunda edición. Col. Divulgación INAH. México, 1985.

Yépez, Heriberto. "El ciclo inconcluso del mito", en Ánimas y santones, *Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde, Antología Dramática*, Galicia comp. Libros de Godot. México, 2008, 5-14.

Zúñiga, Antonio. "Historias comunes de anónimos viajantes" *Dramaturgia del Noreste*. Mijares comp. y pról. Espacio Vacío-UJED. Durango, 2011, 307-334.

—. *Chihuahua para niños*. —Una luna de pinole y Pancho Villa y los niños de La Bola— ICHICULT. Chihuahua, 2007, 130p.

EL AUTOR

Armando Partida Tayzan (Tecuala, Nayarit 1937). Maestría en Lengua y Literatura Rusa, por la Universidad Patrice Lumumba de Moscú. Maestría en Estudios Latinoamericanos y Doctorado en Literatura Mexicana, ambos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Sus áreas de investigación, en Teoría y metodología: Sociología del teatro, Análisis semiótico de la puesta en escena y del cine, y Teorías dramáticas; y en Historia y dramaturgia: Literatura dramática mexicana, latinoamericana, europea y rusa; y en particular: el Teatro de evangelización mexicano del siglo XVI y la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Desde 1974 es docente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro-UNAM, del que fue coordinador de 1978 a1984; y donde, como asesor y profesor investigador, ha sido maestro de varias generaciones en las materias Teatro y Sociedad, Teatro Mexicano y Latinoamericano. También ha ejercido la docencia en el CUEC/UNAM, donde ha impartido la materia de Semiótica y estética cinematográficas. Ha sido profesor de Lengua Rusa en el Instituto de Relaciones Mexicano-Ruso, en el Colegio de México y en el Centro de Estudios de Lenguas Extranjeras, donde fue secretario académico-administrativo, jefe del Departamento de Lenguas Eslavas y coordinador de la Comisión Académica.

Medalla Pushkin/MAPRIAL 1985, por su labor como traductor e investigador de la lengua y la literatura rusas.

Miembro de la Asociación Internacional de Profesores de Lengua y Literatura Rusas (1973-1978); de la Asociación Internacional de Hispanistas, del Seminario para las Investigaciones Escénicas (1991-1994); de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) desde su fundación en 1993; de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (ITI-UNESCO); y del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano.

Miembro del Consejo de Redacción de Escénica y Artes Escénicas, de la Comisión Editorial Evaluadora del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones (1990-1993), donde fue el editor responsable de Investigación de la Colección *Teatro mexicano*, historia y dramaturgia, veinte volúmenes temático-antológicos de los siglos XVI al XIX.

Ha colaborado en El gallo ilustrado del periódico El Día; en El Semanario Cultural de Novedades; y en las revistas Plural, Proceso, Universidad

de México, La Cabra, Los Universitarios, Artes escénicas, Gala Teatral y El público de España. Además de ejercer la crítica y el periodismo cultural ha estudiado el teatro mexicano prehispánico, de evangelización y la obra de autores contemporáneos como Óscar Liera, Carlos Olmos, Víctor Hugo Rascón Banda, Rodolfo Usigli, Hugo Argüelles y Héctor Mendoza; y tiene en su haber múltiples prefacios, estudios introductorios e investigaciones sobre dramaturgos mexicanos y latinoamericanos, y es autor de diversas traducciones de narrativa, poesía, ensayo y dramaturgia rusa.

Sus traducciones, del francés, de *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera* (versión en español de *J'etais dans ma maison et j'attendais que la plui vienne*), de Jean-Luc Lagarce; y del ruso, de *Quijote*, de Mijail Bulgakov, fueron estrenadas, respectivamente, en 2004 y 2005 por la Compañía Nacional de Teatro INBA.

Tiene en proyecto la publicación de varios trabajos de investigación sobre dramaturgia mexicana contemporánea; el teatro de evangelización del siglo XVII y la especularidad de las manifestaciones etnodramáticas nacionales.

Algunas de sus publicaciones: *Estudios culturales, representaciones etnodramáticas novohispanas-mexicanas*. UNAM. México, 2010. *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*. FFyL-Itaca, México, 2004, 237p. *Escena mexicana de los noventa*, CONACULTA FONCA INBA. México, 2003, 93p. *Se buscan dramaturgos I, Entrevistas* y *Se buscan dramaturgos II, Panorama Crítico.* CONACULTA FONCA INBA, 2002, 358p y 297p. *Cantar de las huestes de Igor*. estudio preliminar, traducción del ruso y versiones libre y anotada. FFyL/UNAM. México, 2001, 208p. *La Vanguardia Teatral en México. La recepción del teatro del absurdo y brechtiano en México*. ISSSTE. México, 2000, 158p. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990, Biobibliografía crítica sobre 53 dramaturgos, surgidos durante este período*. INBA/CITRU, México, 1998, 249p. *Teatro adentro al descubierto, panorama sobre la actividad teatral del interior de la república 1979-1995*. CNCA. México, 1997, 311p.

Asociación Mexicana de
Investigación Teatral

Desde su fundación en 1993, institución independiente que aglutina en sus labores a investigadores mexicanos y extranjeros dedicados al estudio del teatro mexicano y del teatro mundial, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral ha realizado de manera constante, encuentros, congresos, seminarios académicos y algunas publicaciones, como el Anuario de Investigación Teatral, que en sus diferentes números ha mostrado la pluralidad y diversidad de enfoques de los investigadores que la conforman, y a las que ahora se suma la edición de *Teatro del Norte y Fronterizo*, de uno de sus miembros fundadores, el doctor Armando Partida Tayzan.

Teatro del Norte y Fronterizo
se editó en octubre de 2021
en el taller de INFINITA en Querétaro, México,
con la fuente Arno pro en 11, 12 y 15 puntos
Diseño editorial: Daniel Zetina.
Cuidó la edición: Enrique Mijares
Tiraje 50 ejemplares.

Teatro del Norte y Fronterizo reúne artículos, conferencias, ponencias, prólogos y presentaciones de libros, del doctor Armando Partida Tayzan, profesor-investigador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), publicados, subidos en línea o archivados en el ordenador personal. En todos los casos se proporcionan los datos bibliográficos de su difusión original. Se trata de una labor de actualización y recuperación del sentido omnisciente de la lectura, que ha decidido hacer modificaciones –en los títulos y en el orden cronológico de su escritura, su lectura o su edición–, así como evitar la duplicidad de archivos o la repetición literal de la información, para conformar un resultado dinámico que le franquee al lector el acceso a la información y le proporcione una cartografía del fenómeno Teatro del Norte y Fronterizo.

Teatro de Fronteras AMIT. Rocío Galicia, coordinadora

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

9 786079 884765