



JIM MORRISON *DE JAVIER MÁRQUEZ O LA REV(B)ELACIÓN
POÉTICA. SÉPTIMA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS
MEXICANOS*

JIM MORRISON *BY JAVIER MARQUEZ, OR THE POETIC
REVELATION/REBELLION. THE SEVENTH GENERATION OF
MEXICAN PLAYWRIGHTS*

MARICARMEN TORROELLA BRIBIESCA
Universidad Nacional Autónoma de México
(m_torroella_mx@yahoo.com)



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.05>
ISSN 2444-3948

Resumen: En este artículo se indaga y ensaya sobre uno de los múltiples derroteros de la séptima generación de dramaturgos mexicanos; escritores que, a partir de la segunda década del siglo XXI, están concretando sus búsquedas poéticas en nuestro país. Se toma como obra paradigmática *Jim Morrison* de Javier Márquez; parte de la trilogía *Rimbaud rockstar*. Es un acercamiento inédito en torno a una obra que trasciende la escritura rapsódica en su dimensión principalmente narrativa; plantea un camino diferente para esta línea de creación en México; y se centra en el carácter sonoro y visual de la palabra. Este cambio implica un convivio diferente con el espectador, quien al evocar la imagen no sólo «completa» el signo: lo narrado; sino que se adentra en el significante mismo: en su ritmo, imagen y poesía. Esto trastoca su existencia, su condición ontológica, y lo aproxima a lo ritual. Más que un espectador activo, se convierte en un «participante» de la experiencia escénica.

Palabras clave: Dramaturgia mexicana; textos para la escena, rapsodia, generación, interdisciplinariedad, mito, rito, teatralidad.

Abstract: This article investigates and delves into one of the multiple tracks of the seventh generation of Mexican playwrights; writers who, from the second decade of the 21st century, are concreting their poetic researches in our country. The study takes as a paradigm the play *Jim Morrison* by Javier Marquez; which is part of the trilogy *Rimbaud Rockstar*. It is an unprecedented approach to a work that transcends rhapsodic writing in its mainly narrative dimension; it proposes a different path for this line of creation in Mexico; and focuses on the sonorous and visual aspects of words. This change implies a different relation with the spectator, who not only «completes» the sign when he/she evokes the image: what is being narrated; he/she rather penetrates the very signifier: its rhythm, image and poetry. This disrupts its existence, its ontological condition, and brings it close to ritual. More than an active spectator, he becomes a «participant» of the scenic experience.

Key words: Mexican playwriting, texts for the stage, rhapsody, generation, interdisciplinary, myth, rite, theatricality.

Copyright: © 2017. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

A mi hermano Enrique, con amor.

A Javier Márquez, por lo que logra inscribir corteza adentro.

A Julio P. Manzanares, por su excelente estudio sobre el mito de Rimbaud, y por llevar un apellido hermoso que me recuerda España.

MARICARMEN TORROELLA BRIBIESCA. Investigadora y docente de teatro. Doctoranda en Letras Mexicanas por la UNAM, Maestra en Letras Mexicanas por la misma institución, y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana. Desde el 2004 se ha dedicado al estudio de la dramaturgia mexicana contemporánea. De manera particular se ha especializado en la obra del dramaturgo Edgar Chías y los autores que comienzan a estrenar a partir del año 2000, principalmente en el centro del país.

«Sé de cielos que estallan en rayos; sé de trombas,
resacas y corrientes: ¡sé de la noche y del alba
exaltada al igual que un pueblo de palomas!,
y he visto algunas veces lo que el hombre creyó ver»
Arthur Rimbaud.

I. DE LA SEXTA A LA SÉPTIMA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS MEXICANOS¹

A principios del milenio, surgió en México una generación de dramaturgos que cambiaron radicalmente la forma de la escritura para la escena en este país. La ruptura, como toda tradición hecha de rupturas, venía gestándose desde la generación anterior: «subir el escritorio al escenario» fue el lema característico de la generación del desconcierto, o generación de los noventa². El dramaturgo invadía así los terrenos de la dirección; planteaba su texto como un *dispositivo*³ escénico al cual le interesaba acentuar o evidenciar la maquinaria espectacular de la que surgía. Todo en contra de una escena realista, los escasos objetos propuestos para ella adquirirían una dimensión poética; se transformaban en escena a ojos del espectador. Pienso, por ejemplo, en la estructura-escalera metálica del *Ajedrecista* de Jaime Chabaud (1997, págs. 277-323). La música, una pieza en específico, también se convirtió en un elemento importante, casi un personaje que acompañaba y completaba, en este sentido, al texto; como por ejemplo «Modern Love» de David Bowie, en *Exhibición* de Luis Mario Moncada (1994, págs. 89-122)⁴.

Al entrar al siglo XXI, el texto para la escena en México, después de sumarse de esta manera al territorio de la dirección —la dupla de Moncada y Martín Acosta es el más claro ejemplo de la complicidad que logró con la escena—, se liberó de ese andamiaje y se propuso como sujeto autónomo, carente de cualquier delimitación de acotación escénica o dramática explícita, como no fuera el indicar que se trataba de un texto para las tablas. Allí están, como ejemplos paradigmáticos: *De bestias criaturas y perras* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, o *El cielo en la piel* de Edgar Chías (2010, págs. 93-127). Posicionándose horizontalmente respecto de las otras co-escrituras que integran la escena (la del actor, el director, el escenógrafo y el mismo espectador), el texto planteó retos importantes a los demás creativos. Ya no se sumaba al fenómeno escénico desde una verticalidad que hubiera que ilustrar;

ya no era el único y garante faro de sentido. Aunque, conviene aclarar, tampoco de sinsentido. Confiaba en la otredad y apostaba por ella.

Los riesgos fueron muchos, y también las reacciones en contra a un cambio que en su esencia proponía la apertura, relativización e inestabilidad del drama. El *dialogismo* invadió la escena, y también la *rapsodia*; formas que en su interior encriptaban la naturaleza escénica o dramática de estas *otras* escrituras⁵. Alberto Villarreal, destacado director y dramaturgo del siglo XXI, propuso otros derroteros, en su serie de *ensayos* teatrales (2011). La acción, al parecer ausente, se concentró en otro lugar: en el hecho mismo de *dialogar*, *narrar* o *ensayar* un tema y la misma escena. En el caso de la rapsodia, no cabía duda, se trataba de una vuelta al origen, a lo predramático, a ese momento anterior a las divisiones genéricas; en los inicios de la literatura oral. En el caso del ensayo, en el otro extremo, se indagaban los polémicos territorios de lo posdramático. El dialogismo, mucho más cerca de lo dramático, apostaba más que nada por la participación activa del espectador o lector.

El horizonte se abrió y el texto para la escena tuvo así infinidad de caminos para la siguiente generación, como una rosa que se abre al viento. Y las búsquedas continuaron. Toda una generación, durante más de una década⁶, tratando de encontrar su propia voz y formas distintas de decir, en un mapa plural demasiado extenso. La narración, que tanto había propuesto para la escena, se convirtió —mal entendida, escrita y montada— en un «problema» que poco a poco fue diezmando el impulso de la joven generación en este sentido⁷; salvo aquellos casos que supieron utilizar dicha forma de manera equilibrada (no hay que olvidar que se trata de una apertura, relativización e inestabilidad del drama, no de la ausencia de éste), con un sólido discurso que compartir, como es el caso de Bárbara Perrín o Tania Niebla (Torroella, 2014). Y, más recientemente, José Manuel Hidalgo (*Bajo el signo de Teopilo*).

2. JIM MORRISON, DE JAVIER MÁRQUEZ: UNA OBRA PARADIGMÁTICA

En 2015⁸ surgió una propuesta formal y temática que dio continuidad a las búsquedas anteriores y al mismo tiempo rompió con ellas. La obra que me resulta paradigmática en este sentido es *Jim Morrison* de Javier

Márquez (2015)⁹; la cual forma parte de un conjunto mayor titulado *Rimbaud rockstar*, con un subtítulo clave, *Opus 27 club*. Esta trilogía incluye la obra citada, más los textos *Cobain* (2017) y *Sid Vicious* (hasta el momento inédita).

Continuando con las indagaciones en torno a lo rapsódico, esta obra da una vuelta de tuerca a ese concepto. Al menos tal como se había planteado en la escritura del texto para la escena en México. En vez de desarrollar el carácter narrativo de la rapsodia¹⁰, Javier Márquez pone el acento en la dimensión musical de la misma:

Como género más libre y arbitrario que puede mezclar diversos estilos en una misma pieza (*Bohemian Rhapsody* de Queen sería un buen ejemplo). Se trata, entonces, de piezas donde la figura del rapsoda es fundamental, pues no se trata de un personaje que cuenta una historia sino de un tejedor de diversos discursos textuales que giran en torno al mito en cuestión. Más semejante a ese cantante de rock sobre el escenario que a un actor que representa a un personaje. Aquella persona que propicia la participación del espectador y quien hace variar la escenificación según el convivio que se produzca. (*Sobre Jim Morrison*, texto inédito).

Cabe aclarar que, desde las búsquedas de las generaciones anteriores, y particularmente de la sexta generación, las nociones de «personaje» y «representación» habían sido seriamente cuestionadas. Más que un personaje narrador teníamos voces narrativas no identificadas plenamente; parte de la relativización y apertura del drama: «La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer» (Chías, 2010, pág. 93). Sin embargo, estas voces narrativas, lo que principalmente hacían era narrar. La acción, de ninguna manera ausente, estaba contenida en ese flujo narrativo, y equilibrada gracias a la presencia del actor (sujeto, o sujetos narradores, más no personaje narrador plenamente identificable y/o estable), y la evocación —mediante los diferentes recursos de la escena— de la acción narrada.

Al centrarse en la dimensión musical del concepto de rapsodia, Márquez fragmenta mucho más la acción narrativa y el sentido racional de la misma. La palabra, más que narrar una acción, lleva a cabo una praxis sonora, contenida en el significante mismo; lo cual nos conduce mucho más a la abstracción. La palabra, su grafía, es velocidad, volumen, tono vocal, silencio:

NOTACIÓN

*Las letras se **compimen** o se **expanden** dependiendo de la velocidad requerida.*

*Las letras se **agrandan** o se achican dependiendo del volumen requerido.*

*Las letras **suben** ,**bajan** o se mantienen dependiendo del tono vocal requerido.*

El blanco es espacio y silencio.

(Márquez, 2015, pág. 25)

En *Cobain* esto se intensifica: además de ello, es voz nasal, distorsión, vibrato, reverberación sonora, ruido blanco:

*Las letras se **agrandan** o se achican dependiendo del volumen requerido.*

*Las letras **suben** ,**bajan** o se mantienen dependiendo del tono vocal requerido.*

Las cursivas indican voz nasal.

*Las letras se **tachan** para indicar distorsión.*

Las letras se subrayan para indicar vibrato.

*Las letras se **resaltan** para indicar reverberación sonora.*

El negro es ruido blanco.

El blanco es espacio y silencio.

(Márquez, 2017, pág. 14)

La palabra es cuerpo, imagen, sonido; todo a un mismo tiempo¹¹. Es decir, la palabra es poesía en uno de sus ángulos más extremos: el que nos lleva de la poesía pura del parnasianismo (centrada particularmente en la calidad externa de la poesía, y en la postura ética que

esto implica en su contexto) a la abyección de Baudelaire (es decir, a su rebeldía frente a la moral imperante); de la musicalidad de Verlaine (que contrarresta el exceso de precisión lógica del parnasianismo), a las correspondencias del simbolismo y la búsqueda de lo desconocido de Rimbaud (Riquer y Valverde, 2010, págs. 420-439); más la trayectoria que el mito de éste último inaugura a todo lo largo del siglo XX y XXI, y que toca, define y alcanza la esencia misma de la obra de Márquez¹².

La experiencia a la que convoca así *Jim Morrison*, en particular, está mucho más cerca de un canto primigenio, meramente fonético, que de la narración; algo que nos remite a un periodo aún más antiguo que el de la literatura oral. Un tiempo, sin duda mítico, en el que lo humano, por medio del rito, transmuta en divino y viceversa (Oliva y Torres Monreal, 1990, págs. 11-23).

Esta mutación se da de manera paulatina a lo largo de toda la obra. Aunque ya desde un principio tenemos claro que se trata de una ceremonia a la que hemos entrado:

un
 dos
 Is everybody in!
 un
 dos
 Is everybody in!
 un
 dos
 tres
 The ceremony is about to begin.

(Márquez, 2015, pág. 27)

Una ceremonia bastante «profana» en torno a Jim Morrison y su transfiguración en mito, en doble: el Rey Lagarto; que a su vez invoca figuras como el mismo Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche, Aldous Huxley, Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Charles Baudelaire; es decir, un «linaje» de escritores malditos (Campaña, 2013)¹³. He ahí la contradicción, el sino de nuestro tiempo —desde los inicios de la modernidad—,

según la cosmovisión de algunos de estos autores; así como su actitud de profunda rebeldía: la divinización del «mal»; mal en cuanto a lo Otro; en cuanto a una hipermoral que busca hacer frente a una visión «idealista» de la humanidad (que siempre tienda al bien: argumento ontológico) y ante los desaciertos de la moral y la sociedad imperante (que justifica sus fines más deleznable en las nociones de razón y progreso: argumento sociológico). (Campaña, 2013, págs. 14-15).

El hincapié puesto entonces en este tipo de poesía: «Y el poeta ebrio insultó al Universo»; de imagen: «Hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más», y de escena: «la experiencia visionaria está más allá de las palabras y ha de ser provocada por la percepción directa, sin intermediarios, de cosas que recuerden al espectador lo que está pasando en los inexplorados antípodas de su conciencia personal» (Márquez, 2015, págs. 24), da cuenta también, en el contexto de lo moderno, del concepto de «intermedialidad» que tanto atraviesa esta dramaturgia; según lo que el mismo autor ha señalado al retomar el término de Higgins:

En 1966, el artista, pensador y crítico Fluxus, Dick Higgins publicó su *Statement on intermedia*, donde utiliza el concepto de intermedialidad por primera vez para referirse a aquellas manifestaciones artísticas que acababan de surgir como el performance, la poesía visual, la poesía concreta, etc., que tienen en común la desdelimitación de los diferentes medios artísticos y enfatizan la dialéctica entre dichos medios. Así, el performance, proveniente de las artes plásticas, trasciende las herramientas de su medio al incorporarse al medio escénico; para la poesía visual, la poesía no está en la significación de la palabra sino en su plasticidad como imagen, de manera que poesía literaria, dibujo y pintura se reúnen en esta práctica. (Márquez, *Desdelimitación de la dramaturgia*, texto inédito).

Concepto que, siguiendo al propio Márquez, llevado al ámbito de la escritura para la escena, «diseña» además un tipo de experiencia muy específico para el espectador:

El pensamiento intermedial de la dramaturgia, entonces, no sólo tiene que ver con el mecanismo interno de la pieza, como lo sería la idea de la forma pura del teatro de Witckiewicz, sino también, la relación que se

establece con ese otro que se inserta al dispositivo que es el espectador. En este punto, será pertinente hacer hincapié en que el espectador no debiera ser visto como algo externo, como un otro que recibirá, sino como una parte del mecanismo que se adiciona activamente a todo el dispositivo. El espectador visto también como un procedimiento. Un procedimiento de percepción. (Márquez, *Desdelimitación de la dramaturgia*, texto inédito).

En el caso específico de la obra que aquí nos ocupa la experiencia escénica diseñada por Márquez, en palabras de Octavio Paz, podría explicarse así:

El hombre se vierte en el *ritmo*, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en *imagen*; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. *Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen —baz de sentidos rebeldes a la explicación— se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen.* El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. Así, el examen del poema nos lleva a la experiencia poética. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. *Todo nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado.* (Paz, 2010, pág. 117. Las cursivas son mías).

De manera que *Jim Morrison*, dispone, asimismo, un convivio diferente al que establece la narración escénica con el espectador, pues éste, al evocar la imagen, no sólo «completa» el signo: lo narrado; sino que se adentra en el significante mismo: en su ritmo, imagen y poesía. Esto trastoca su existencia, su condición ontológica, y lo aproxima a lo ritual: más que un espectador activo, se convierte en un «participante» de esa experiencia poética intermedial.

Ésta es la razón también por la que «nadie *interpreta* a Jim Morrison, sólo existe como el Rey Lagarto» (Márquez, 2015, pág., 25. Las cursivas son mías). Más que de una obra «biográfica», y «representativa» sobre el cantante, de lo que se trata es de evocar su presencia. Primero, desde el ámbito de lo profano, más cercano al hombre:

Nombre real completo: James Douglas Morrison. Fecha y lugar de nacimiento: 8 de diciembre de mil novecientos cuarenta y tres, Melbourne, Florida. Datos personales: Estatura de cinco pies, once pulgadas; peso ciento cuarenta y cinco libras, cabello café, ojos azul grisáceos. Domicilio: Laurel Canyon- lindo de noche. Escolaridad: St. Petersburg Junior College, Florida State U, UCLA. Instrumentos que toca: Vocalista. Datos de familia: Padre, Almirante George Stephen Morrison, veterano de la segunda guerra mundial. Madre, Clara Clarke, simple ama de casa.

(Márquez, 2015, pag. 27)

Hasta llegar al territorio de lo sagrado; es decir, del mito:

Pam Pam Pam Pam Pam Pam Pam Nombre real completo: James Douglas Morrison Nombre real completo: Mr. Mojo
 Risk Nombre real completo: Jim Morrison Nombre real completo: Jimbo Nombre real completo: Jim Jim Jim Jim Jim Jim Jim
 Jim
 Jim
 Jim

(Márquez, 2015, pag. 44)

Como vemos, ambas «realidades»: lo profano y lo sagrado van a ser intercambiables: lo profano (el Jim Morrison «real») devendrá sagrado (el Rey Lagarto de carácter mítico), y lo sagrado, profano en el límite con «lo abyecto». Esta abyección divinizante o divinización de lo abyecto, en el proyecto mayor de Márquez, gira en torno a la figura del «rockstar» (Jim Morrison, Kurt Cobain y Sid Vicious), y lo más relevante es que llega a afectar, como ya es característico en la poética de este autor, al canon establecido, al mito clásico; al príncipe de lo abyecto, al *enfant terrible* por excelencia: Arthur Rimbaud. Esto al equiparar dicho mito clásico con esta figura de la mitología contemporánea: el cantante de rock. Un proceso inverso al que sigue Julio P. Manzanera en su libro sobre Rimbaud: en vez de reconocer al mito clásico en los movimientos de vanguardia, rock y postpunk, re-conocer a éste a la luz de los mitos contemporáneos. Una tendencia en la obra de Javier

Márquez que lo aproxima a los planteamientos del arte pop desarrollado por Andy Warhol:

Cuando a Andy Warhol le preguntaban el por qué había decidido utilizar para su serie Mitos figuras como Mickey Mouse, Drácula interpretado por Lugosi, La bruja, etc., el creador de The Factory respondió que para él, un mito era aquello que uno podía encontrar en cualquier lado y, entonces, él volteaba a su alrededor y en todos lados estaba Mickey Mouse. Al inicio, el arte pop surgió como una contraposición al arte de los años 60, un arte solemne que se refugiaba en el culteranismo y conservación de su propia tradición anquilosada. Para el pop, los objetos y figuras cotidianas de las personas comunes también son susceptibles de ser piezas artísticas. De las primeras exposiciones pop, los amantes del buen arte salían asqueados. Algo como lo que nos sucedió en *Fausto in Fausto*. (Márquez, *Aura, memoria y mitología contemporánea*, texto inédito).

De esta manera, el mito clásico, la obra y vida de Rimbaud, que incide en toda la esencia de la trilogía de dicho dramaturgo, y se convirtió en:

Profeta histórico en su explosión definitiva y en su silencio: el sentido más profundo de toda la literatura europea del siglo XX —hasta la fecha— es ese aniquilamiento, ese desgajarse entre el hombre y la historia —y el mundo hecho por sus manos, y la cultura—, esa ambición de poderío creativo y ese estrellarse en trozos, que Rimbaud anticipó en la fulminante brevedad de su aventura lírica. (Riquer y Valverde, 2010, pág. 434).

Es seriamente cuestionado por el mito contemporáneo que Márquez dibuja sobre el mito clásico, sobre el símbolo, sobre la «máscara» (Manzanas, 2011, pág. 24-48), sobre lo divino. Significativo palimpsesto que en un acto de absoluta rebeldía, pulsión de vida y libertad, logra escribir sobre la muerte, sobre el silencio; rasgarlo. Toda la dimensión humana de lo divino contenido en esas grietas, en esos trazos.

Desde esta perspectiva, el texto de *Jim Morrison* estaría más cerca de lo sagrado-profano; el de *Cobain* de lo abyecto-divino, y el de *Viciow* de lo humano (en lo cual están contenidas ambas dimensiones). Lo relevante es que la forma de cada una de esas obras, corresponde exactamente a la

esencia de las mismas.¹⁴ *Cobain*, en el extremo más experimental, no propone representación ni evocación alguna. Más cerca del mito clásico, del Rimbaud de *Iluminaciones*, es el grito, el ruido atronador del silencio, «la hoja negra», «el ruido blanco» y nada más. *Vicious*, aunque juega con el signo: «todos interpretan a Sid Vicious» y el sentido de esta frase —y de la trilogía completa: todos somos cómplices de esa divinización; todos estamos inmersos en la misma ceremonia—, se acerca mucho más a lo canónico del drama; sin olvidar la rapsodización contenida en el habla de los mismos personajes, y en particular en el coro.

Por todo ello, consideramos que *Jim Morrison* alcanza el mayor equilibrio entre el riesgo formal: el paso adelante que significa esta trilogía en la tradición de la escritura para la escena en México, y la crítica existencial y social que conlleva; es decir, entre el mito y su desmitificación. Entre la libertad y el talento del visionario (aquel que transgrediendo sus propios límites alcanza a hacer una crítica feroz de su circunstancia histórica, social, estética, moral y hasta ética para acceder a «lo desconocido») y la puesta en juego de su propia cordura y existencia que dicha transgresión, sin duda, supone. *Rimbaud rockstar* es una trilogía poética, musical y escénica que camina en el filo, para todos los que nos atrevamos a lanzar la mirada sobre ella (todos los co-creadores, todos los participantes del rito a los que convoca la práctica de la teatralidad, en este caso, más que del teatro); y *Jim Morrison* es su expresión más acabada.

La rosa de los vientos del teatro mexicano, y del texto para la escena en nuestro país, es, hoy en día, amplísima. La misma trilogía de Javier Márquez lo demuestra; así como las más recientes antologías sobre dramaturgia mexicana contemporánea (*Dramaturgia mexicana contemporánea. Antología I*, 2016; *Grafitas contra el planisferio paginado. Antología de dramaturgia mexicana actual*, 2012); e importantes premios de dramaturgia joven en nuestro país (como el Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo, el Premio Nacional de Dramaturgia «Manuel Herrera Castañeda», o el Premio Independiente de Joven Dramaturgia, editado por Teatro Sin Paredes). Seguimos aquí uno de los derroteros que nos ha parecido más relevante y cuya línea de investigación nos ocupa; un camino en torno al cual, por más contradictorio que resulte (tomando en cuenta la ideología de los escritores malditos y

el subtítulo de la trilogía aquí analizada: *Opus 27 Club*), es posible vislumbrar el futuro. En eso confío y para ello trabajo.

4. OBRAS CITADAS

- Campaña, Mario (2013). *Linaje de malditos. De Sade a Jim Morrison*. Ciudad de México: Debate/ CONACULTA.
- Chías, Edgar (2010). *Rapsodias para la escena*. Veracruz: IVEC-CONACULTA.
- Curiel Defossé, Fernando (2008). *Siglo veinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*. Ciudad de México: UNAM.
- De Ita, Fernando. (1991a). La Quinta generación. *Escénica* (5), 4-5.
- (1991b). Un rostro para el teatro mexicano. En *Teatro mexicano contemporáneo* (págs. 13-28). *Antología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004). Las plumas del gallinero mexicano. En *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy* (págs. 13-28). Madrid: Iberoamericana.
- (2005). Exordio para renovarse o morir. La sexta generación. En *Muestra de Dramaturgia Mexicana Contemporánea* (págs. 7-8). Ciudad de México: UNAM.
- (2013). La dramática mexicana del nuevo milenio. *Blanco Móvil* (123), 4-13.
- Márquez, Javier (2015). *Jim Morrison*. En Javier Márquez, Laura García, H. Iván Arizmendi y Laura Muñoz, *Reconstrucciones* (Vol.1). México: Antropófagos Recuperado de: <http://antropofagos.wixsite.com/editorial/book-inner>
- (2016). *Jim Morrison*. En Jaime Chabaud (colección e introducción), *Dramaturgia mexicana contemporánea. Antología I* (págs. 303-336). Ciudad de México: Paso de gato.
- (2017). *Cobain*. México: Antropófagos.
- (2013). *Caín*. En Álvaro Uribe (coord.), *Grafiás contra el planisferio paginado. Antología de dramaturgia mexicana actual* (págs. 177-207). Ciudad de México: UNAM.
- (Texto inédito) *Aura, memoria y mitología contemporánea*.
- (Texto inédito) *Desdelimitación de la dramaturgia*.
- (Texto inédito) *Sid Vicious*.
- (Texto inédito) *Sobre Jim Morrison*.

- Moncada, Luis Mario (1994). ExhíVisión. *Tramoya* (39), 89-122.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- P. Manzanares, Julio (2011). *Una temporada en lo moderno (el silencio de Rimbaud: persiguiendo el mito, de la vanguardia al postpunk)*. Madrid: Neverland.
- Partida, Armando (2002). *Se buscan dramaturgos. Panorama crítico II (Dramaturgia mexicana de fin de milenio)*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Paz, Octavio (2010). *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Perrín Rivemar, Bárbara (2016). Todavía tengo mierda en la cabeza. En Jaime Chabaud (compilación e introducción), *Dramaturgia mexicana contemporánea. Antología I* (págs. 407-447). Ciudad de México: Paso de gato.
- Popova, Elvira (2010). *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (selección e introducción) (1997). *El nuevo teatro*. Ciudad de México: El Milagro.
- Rimbaud, Arthur (2016). *Obra completa bilingüe*. Girona: Atalanta.
- Riquer, Martín y Valverde, José María (2010). La poesía francesa, desde el «Parnasse» a Mallarmé. En *Historia de la literatura universal II. Desde el Barroco hasta nuestros días* (págs. 420-439). Madrid: Gredos.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de gato.
- Torroella Bribiesca, Maricarmen. (2013). El «problema» de la narración escénica en México: Análisis de *El cielo en la piel*, de Edgar Chías. Texto y (re) presentación. En *Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano. «Textualidad y performatividad escénica en el teatro contemporáneo latinoamericano». Homenaje al LXX Aniversario de la Universidad Iberoamericana y XX Aniversario de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*. Distrito Federal: Universidad Iberoamericana.
- (2014a). La otra relación entre la literatura y el teatro en México. En Gabriel Yépez (coord.), *La escena teatral en México. Diálogos para*

- el siglo XXI*, (págs. 15-19). Ciudad de México: Coordinación Nacional de Teatro-INBA.
- (2014b). Escribir y actuar desde la honestidad. Primera parte. *Paso de gato. Revista mexicana de teatro* (56), 56-57.
- (2014c). Escribir y actuar desde la honestidad. Segunda parte. *Paso de gato. Revista mexicana de teatro* (57), 65-66.
- Villarreal, Alberto (2011). *Siete años en ensayos (2005-2010)*. Ciudad de México: TeatroSinParedes.

5. NOTAS

- ¹ Retomo aquí el conteo que ha hecho el crítico de teatro Fernando de Ita en torno a la dramaturgia mexicana del siglo XX y XXI, a partir de la obra de Rodolfo Usigli, en función de un rostro plenamente mexicano de nuestro teatro (Fernando de Ita, 1991a, 1991b, 2004, 2005, 2013).
- ² Para ahondar en los dramaturgos y búsquedas de esta generación ver: Armando Partida (2002, págs. 211-274), y Elvira Popova (2010).
- ³ La noción de «dispositivo» será importante también dentro de la construcción «dramatúrgica» de Javier Márquez (Márquez, *Desdelimitación de la dramaturgia*. Texto inédito).
- ⁴ La presencia de la música como elemento estructural importante, que orienta la interpretación en más de un sentido, de la obra (y de cada uno de sus «apartados» o de sus «escenas») está presente también en otra destacada autora de la séptima generación: Bárbara Perrín Rivemar («Todavía tengo mierda en la cabeza», 2016); lo cual remarca el acento lírico de esta generación, que en el caso de Márquez, y de la trilogía que aquí nos ocupa, será total.
- ⁵ En un ensayo anterior profundizo en los conceptos de dialogismo, rapsodia y ensayo teatral aplicados a principalmente a la obra de los autores mencionados: Luis Enrique Gutiérrez, Edgar Chías y Alberto Villarreal; así mismo, expongo la otra relación que estas nociones establecen entre la literatura y el teatro. Ver: Torroella (2014).
- ⁶ En realidad, si seguimos a Ortega y Gasset, el movimiento es así de lento, por más que intentemos y queramos apresurarlo: una distancia de al menos 15 años entre generaciones (Curiel Defossé, 2008, pág. 92).
- ⁷ En una ponencia presentada en el marco del *Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano* llevado a cabo en la Universidad Iberoamericana, del 6 al

8 de noviembre de 2013, abordo dicha problemática, partiendo del análisis estructural de la obra que inaugura esta corriente en nuestro país: *El cielo en la piel*, de Edgar Chías. Ver: Torroella (2013).

⁸ Lapso de tiempo que curiosamente coincide con la perspectiva de Ortega y Gasset respecto al relevo generacional que hemos apuntado antes.

⁹ Esta misma obra puede consultarse en *Dramaturgia mexicana contemporánea. Antología I* (2016: 307-336).

¹⁰ Para adentrarse en las implicaciones formales y teóricas de este término consultar: Jean-Pierre Sarrazac (2013, págs. 191-194).

¹¹ De allí que no podamos citarla de la manera convencional, y tengamos que hacerlo como si se tratara de una imagen, en tanto que efectivamente adquiere tal dimensión.

¹² Para adentrarse en dicha trayectoria desde un enfoque absolutamente moderno, consultar el relevante estudio de Julio P. Manzanares (2011). Apunto aquí algunas de las raíces de la tradición poética con la que se vincula la obra de este dramaturgo. Las relaciones profundas de dicha obra con esta tradición rebasan los límites y objetivos de este ensayo, y han de abordarse en un estudio posterior.

¹³ Agradezco a Javier Márquez la recomendación de esta fuente en torno al tema.

¹⁴ Algo que, sin duda, reconocemos finalmente en el proceso creativo de dicho dramaturgo, y que hasta el momento considerábamos una tarea pendiente del mismo: esta estrecha relación entre forma y contenido, difícil de lograr para la reciente generación, dada la misma historia de la dramaturgia mexicana contemporánea que hemos esbozado.