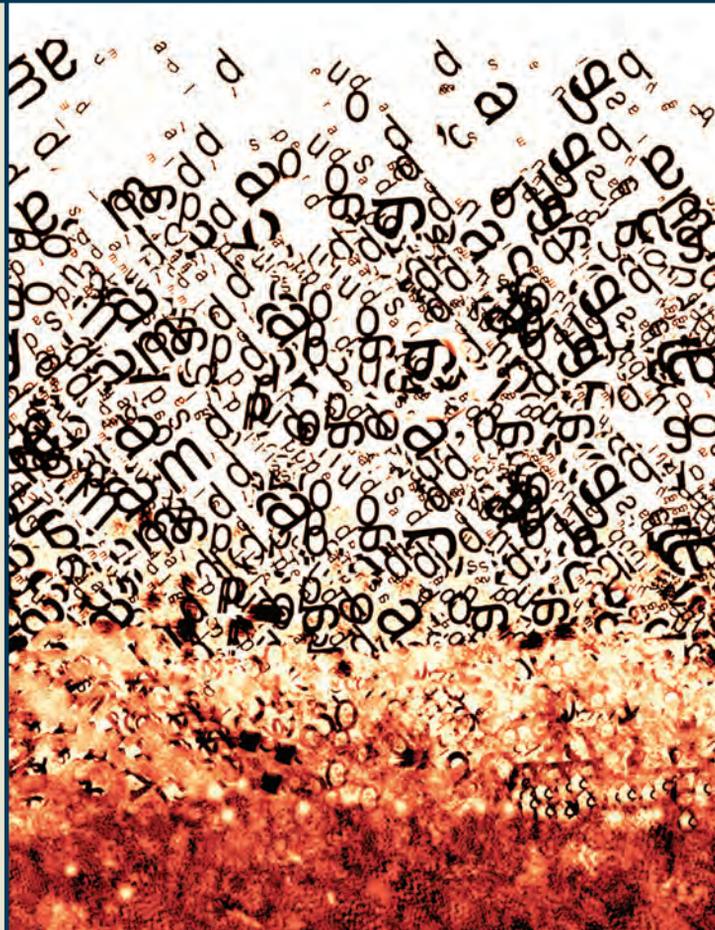


# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



**TEATRO  
MEXICANO  
ACTUAL**

**39**

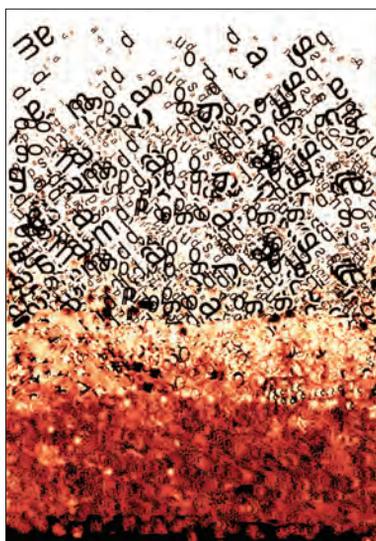
Monográfico  
Diana I. Luque (ed.)

JULIO-DICIEMBRE DE 2017



# ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE 2017

Portada: Luis Lamadrid a partir de una ilustración de Rafael Pérez de la Cruz

© RESAD, 2017. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.

© Los autores

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

ISSN 2444-3948

La revista ACOTACIONES puede consultarse on-line en:

<http://www.resad.com/Acotaciones/>

Y sus números e índices pueden encontrarse en:

DIALNET. Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos de la Literatura Científica Hispana.

REBIUN. Red de Bibliotecas Universitarias.

La revista ACOTACIONES está indexada en:

LATINDEX. Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

DICE-CINDOC (ISOC). Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas del CSIC:

La Redacción de ACOTACIONES no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

# ACOTACIONES

## INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

IIª ÉPOCA, Nº 39

JULIO-DICIEMBRE 2017

---

**Director Fundador:** Ricardo Doménech.

**Director:** Fernando Doménech Rico.

**Editores técnicos:** Emeterio Diez Puertas, Luis Sánchez de Lamadrid y Raquel Ruiz-Moreno Martín.

**Diseño:** Luis Lorenzo Lima.

**Consejo de Redacción:** Nuria Alkorta, Felisa de Blas, Ana Contreras, Juan Pedro Enrile, Sol Garre, Diana I. Luque, Nieves Martínez de Olcoz, Idoia Murga, David Ojeda, Domingo Ortega, Itziar Pascual, Margarita Piñero, Jorge Saura, Stefan Schreckenberg, Guadalupe Soria.

**Comité Científico (Referees) nº 39.** Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Argo CasAzul, Actualites Editions, CSIC, Masaryk University, Universidad Autónoma de México, Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Complutense y Universidad de Sevilla.

**Comité Editorial:** Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC), José Luis García Barrientos (CSIC), Susanne Hartwig (Universidad de Passau), José Gabriel López Antuñano (UNIR), Emilio Javier Peral Vega (Universidad Complutense), Eduardo Pérez Rasilla (Universidad Carlos III), José Romera Castillo (UNED), Héctor Urzaiz Tortajada (Universidad de Valladolid), Jorge Urrutia (Universidad Carlos III).

**Consejo Asesor:** Andrés Amorós (Universidad Complutense), Úrsula Aszyk (Universidad de Varsovia), Manuel Aznar Soler (Universidad Autónoma de Barcelona), José María Díez Borque (Universidad Complutense), Víctor Dixon (Universidad de Dublín), Dru Dougherty (Universidad de California), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard), Wilfried Floeck (Universidad Justus-Liebig-Giessen), Luciano García Lorenzo (CSIC), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), María Grazia Profeti (Universidad de Florencia), Javier Huerta (Universidad Complutense), Anita L. Jonson (Universidad de Colgate), Jean-Marie Lavaud (Universidad de Borgoña), Robert Lima (Universidad de Pensilvania), Javier Navarro de Zuñillaga (Universidad Complutense), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Francisco Rodríguez Adrados (Universidad Complutense), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia), Phyllis Zatlin (Universidad de Rutgers).





## POLÍTICA EDITORIAL

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: ediciones informativas con contenido administrativo destinadas a los alumnos, ediciones de textos teatrales de los egresados en Dramaturgia, ediciones académicas, con manuales, ensayos, monografías y la Colección Biblioteca Temática RESAD y, finalmente, ediciones periódicas. Dentro de estas últimas se encuentra la revista semestral de investigación y creación teatral *ACOTACIONES*. La revista se articula en tres apartados. La sección de Artículos publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etc. La sección Cartapacio publica un texto teatral breve y otro de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que recoge su producción dramática. Finalmente, la sección Crónica recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con la colaboración de editoriales privadas por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, llegando así a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.

# SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL 06

## Introducción

DIANA I. LUQUE, *Luces y sombras del teatro mexicano actual* 09

## ARTÍCULOS

ELVIRA DIMITROVA POPOVA, *La dramaturgia mexicana de inicio del siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades* 15

DORTE KATRIN JANSEN, *Dramaturgas mexicanas emergentes: plumas femeninas que escriben «con arrojo»* 39

JORGE CORTÉS ANCONA, *Entre alternativas y recuperaciones: el teatro actual en Yucatán* 65

MARICARMEN TORROELLA BRIBIESCA, *Jim Morrison de Javier Márquez o la rev(b)elación poética. Séptima generación de dramaturgos mexicanos* 89

## CARTAPACIO

Introducción de EDGAR CHÍAS OROZCO, *Hacia la expansión del campo* 107

*Todas se llaman Alexa*, de MARIO CANTÚ TOSCANO 115

*Naufragio*, de HEINI HÖLSENBAUD 123

*Paraíso en ruinas*, de ZOÉ MÉNDEZ ORTIZ 143

*Cera en los ojos*, de AMARANTA OSORIO CEPEDA 169

*Conquistador*, de RAFAEL PÉREZ DE LA CRUZ 177

*El problema con Ximena Fichbekovich*, de BÁRBARA PERRÍN RIVEMAR 211

*Chulla Vida*, de ANA LUCÍA RAMÍREZ 223

*Crónica de una jícara rota*, de JANIL UC TUN 243



## CRÓNICA

### Entrevista

*Un diálogo con Edgar Cbías*, por NIEVES RODRÍGUEZ  
RODRÍGUEZ

257

### Reseñas

DAVID OJEDA ABOLAFIA, *El espectáculo invisible*, de  
Luis de Tavira

267

EMETERIO DIEZ PUERTAS, *La dramaturgia mexicana  
de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la  
postmodernidad*, de Elvira Popova.

269

FERNANDO DOMÉNECH, *20 años de dramaturgia.  
Jóvenes Creadores del FONCA*, de David Olguín  
(ed.)

271

ALBERTO CARRILLO, *Semana de la Dramaturgia  
Nuevo León 2012-2016. Compendio de textos de  
dramaturgos y dramaturgas «emergentes» que han  
participado en dichos encuentros*, de varios autores.

275

NORMAS EDITORIALES

281

EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN  
MOTIVADA

282





*LUCES Y SOMBRAS DEL TEATRO MEXICANO ACTUAL*

**Diana I. Luque**  
Universidad Carlos III  
(dianailuque@hotmail.com)



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.01>  
ISSN 2444-3948

Resulta imposible dar cuenta del panorama del teatro en México en la actualidad en algo menos de 300 páginas: el territorio es vasto, su situación sociopolítica y cultural compleja, y sus formas artísticas variadas. Muchos Méxicos cohabitan México. En una sola de sus treinta y dos entidades federativas conviven todas las realidades sociales posibles, todas las edades y tiempos, varias civilizaciones, múltiples miradas, diversidad de voces, contradicciones inverosímiles... Sumido en la oscuridad de la violencia, el machismo, la corrupción, el narcotráfico, el trabajo infantil y la precariedad, destella entre las sombras de México una sociedad hospitalaria, luchadora, solidaria y culturalmente próspera, que encuentra en las artes escénicas un modo de expresión de las incongruencias, un medio de denuncia de los abusos.

El teatro mexicano hoy es tan complejo como el trasfondo sociopolítico en que se gesta. Con la entrada de siglo, emerge una nueva generación de creadores y creadoras en busca de nuevas estructuras, de conceptos y modos de presentar/representar acordes con el devenir de los tiempos y con la constante necesidad de renovación de las artes escénicas. Pese a las inevitables lagunas y las indeseables ausencias, este número de *Acotaciones* aspira a revelar a sus lectores algunas de las luces y sombras del teatro mexicano actual y a dar visibilidad a las voces más jóvenes de la dramaturgia mexicana. Elvira Popova abre este número trazando un panorama por el teatro mexicano de las últimas décadas.

Ofrece un marco contextual amplio sobre los encuentros, festivales, publicaciones, intercambios y becas que han permitido el desarrollo de la dramaturgia mexicana desde los años noventa. Jorge Cortés Ancona considera en su artículo la labor teatral de cuatro compañías pequeñas y privadas de Yucatán, una región del país poco atendida por los estudios sobre teatro mexicano. Maricarmen Torroella Bribiesca aborda *Jim Morrison*, de Javier Márquez, una pieza influyente en la nueva dramaturgia mexicana, que deriva hacia un teatro rapsódico, sustentado en la dimensión musical y sonora de la palabra.

No podía faltar en este número la voz de Edgar Chías, destacado dramaturgo, director, actor y maestro de parte de la nueva generación de autores y autoras teatrales, cuyas obras introduce con la sagacidad de la experiencia, aportando una visión aguda y crítica sobre las circunstancias políticas y culturales en que se genera el teatro en México actualmente. Tampoco hemos perdido la ocasión de dialogar con él sobre su propia labor teatral en una reveladora entrevista llevada a cabo por la dramaturga española Nieves Rodríguez Rodríguez.

Como respuesta a la convocatoria pública de la revista, se recibieron medio centenar de textos breves de autores y autoras de numerosas regiones de México, que aspiraban a formar parte de este monográfico. Se presentan en estas páginas ocho de ellos, todos inéditos, escritos por cuatro dramaturgas y cuatro dramaturgos jóvenes: Mario Cantú Toscano, heini hölsenbaud, Zoé Méndez Ortiz, Amaranta Osorio Cepeda, Rafael Pérez de la Cruz, Bárbara Perrín Rivemar, Ana Lucía Ramírez y Janil Uc Tun. Del conjunto surge un viaje geográfico desde la Baja California hasta Yucatán —Colombia, incluso, y más allá, a España misma—, pasando por Nuevo León, Querétaro, el Estado de México, Ciudad de México, Puebla y Veracruz. Un recorrido transversal que virtuosamente torna a las regiones periféricas en el centro mismo del teatro. De él trasciende, a su vez, una travesía por imaginarios ricos y dispares, estilos e intereses particulares, rasgos culturales diversos, visiones del mundo contrapuestas y complementarias....

Como es habitual, no faltan las recomendaciones de libros teóricos y volúmenes recopilatorios de piezas teatrales de varias generaciones de dramaturgos y dramaturgas mexicanos/as, reseñas que firman David Ojeda Abolafia, Emeterio Diez Puertas, Fernando Doménech y Alberto Carrillo Casas.

Resulta imposible, como comentábamos, dar cuenta del panorama del teatro en México en la actualidad en algo menos de trescientas páginas. Desearíamos haber tenido espacio para abordar otros ámbitos de la creación escénica y haber podido trazar una perspectiva intergeneracional más amplia. Sirva, pues, este Monográfico de Teatro Mexicano Actual como invitación a los lectores a seguir indagando e interesándose por las creaciones teatrales de México. Inevitablemente, la unión de creadores y articulistas mexicanos con reseñadores y estudiosos españoles debía tornar este número 39 de *Acotaciones* en celebración de una misma lengua común y de un vínculo entre México y España que ha dado lugar a lo largo de la historia a un fructífero intercambio en el ámbito de las artes escénicas.

Como coordinadora del monográfico, no quisiera dejar de agradecer a todas las personas que se han implicado con ilusión y esfuerzo en este número, bien escribiendo para el mismo, bien ayudando a difundir la convocatoria o facilitando referencias de interés sobre teatro mexicano. Gracias al Consejo de Redacción y a los evaluadores externos y gracias a Fernando Doménech, Director de Acotaciones, por su confianza.

Copyright: © 2018. 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)



# ARTÍCULOS



ELVIRA DIMITROVA POPOVA, *La dramaturgia mexicana de inicio del siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades*

DORTE KATRIN JANSEN, *Dramaturgas mexicanas emergentes: plumas femeninas que escriben «con arrojo»*

JORGE CORTÉS ANCONA, *Entre alternativas y recuperaciones: el teatro actual en Yucatán*

MARICARMEN TORROELLA BRIBIESCA, *Jim Morrison de Javier Márquez o la rev(b)elación poética. Séptima generación de dramaturgos mexicanos*



S  
E  
K  
O  
I  
C  
A  
T  
O  
T  
O  
T  
O





*LA DRAMATURGIA MEXICANA DE INICIO DE SIGLO  
XXI: DE NUEVAS ESCRITURAS, NARRACIÓN Y OTRAS  
PARTICULARIDADES*

*MEXICAN PLAYWRITING AT THE BEGINNING OF THE  
21ST CENTURY: NEW WRITINGS, NARRATION AND OTHER  
PECULIARITIES*

**Elvira Dimitrova Popova**

Universidad Autónoma de Nuevo León

(elvira.popova@yahoo.com)

<http://orcid.org/0000-0003-1471-8374>



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.02>

ISSN 2444-3948

**Resumen:** La primera década del siglo XXI consolidó en la dramaturgia mexicana una tendencia que había empezado a germinar en ella durante la última década del siglo XX: la incorporación de narrativa en la construcción dramática. ¿De qué manera la dramaturgia mexicana contemporánea es parte de este contexto? Estructurado alrededor de esta incógnita el texto se nutre de los trabajos de dramaturgos como Edgar Chías, Legom, Jaime Chabaud, Alejandro Ricaño.

**Palabras clave:** dramaturgia mexicana, narrativización del drama, nuevas escrituras para la escena, autores mexicanos.

**Abstract :** The first decade of the 21st century consolidated a tendency in Mexican playwriting that started to spring in the last decade of the 20th century: incorporation of the narrative into dramatic constructions. In which way contemporary Mexican playwriting is part of this

context? Structured around this question, this text nurtures from the works by playwrights such as Edgar Chias, Legom, Jaime Chabaud, and Alejandro Ricaño.

**Key words:** Mexican playwriting, narrativization of drama, new writings for the stage, Mexican authors.

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)

ELVIRA DIMITROVA POPOVA. Teatróloga e investigadora, egresada de la Academia Nacional de Teatro y Cine de Sofía (Bulgaria), de donde es Dra. en Historia, Teoría y Crítica del Teatro. La dramaturgia mexicana contemporánea es su principal línea de investigación. Entre los proyectos de investigación en los que ha participado destacan: *Inclusión de narración en la acción dramática en la dramaturgia mexicana contemporánea* (2014-2016, beca Conacyt/CSIC), *Panorama de las Artes Esenciales. Biblioteca de las Artes de Nuevo León* (2012); *Los espacios teatrales en la ciudad de Monterrey a principios del s. XXI* (2012-2013); y, *Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España* (2010). Entre 2000 y 2016 imparte cátedra en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Es integrante de la Dirección artística de la Semana de la dramaturgia Nuevo León. En 2016 recibe Mención Honorífica en el Premio Internacional de Ensayo Teatral.

Al iniciar el nuevo milenio la dramaturgia mexicana empezaba a dejar atrás la perspectiva postmoderna y enfrentaba una nueva realidad: la inclusión de narración en el cuerpo del drama y su hibridación con la acción dramática, la desdramatización del texto para teatro y su transformación en un espacio de reencuentro entre lo dramático y lo épico, entre mimesis y diégesis. Una nueva manera de escribir para la escena había empezado a tomar terreno en el mapamundi dramático desde los años 90 del siglo XX y al iniciar el siglo XXI movió conceptos, estructuras y paradigmas. Algunos estudiosos nombraron esta manera de escribir «estructuras posdramáticas»; otros, vieron en ella una variante y/o oposición a las estructuras posmodernas; terceros, definieron esta expresión dramática como «nuevas escrituras». En todos casos, se trataba de jóvenes autores, de voces emergentes, que escribían nuevas obras como una respuesta a las nuevas realidades del mundo actual: las tecnologías, la violencia, la fragmentación de la comunicación, la soledad del hombre contemporáneo en la sociedad de consumo, y los escribían bajo una diferente concepción de diálogo, de personaje, de fábula. Desde Royal Court Theatre en Londres emergió el término «new writing» y dio origen a una diversidad de definiciones fuera del mundo anglosajón. Concordamos con Elaine Aston y Mark O'Thomas cuando afirman:

[...] new writing for the stage has continued to react to current events in ways that show the sustained cultural importance of theatre for the British political landscape. Plays have a capacity to respond to the here and now, to the world in which we live: to offer an immediacy that makes the political personal in ways that other art forms and media struggle to equal. Further, the immediacy of live performance is matched by the immediacy of its construction. In a world of You Tube and Twitter, where the power of digital technologies proliferates commentaries and narratives on events as they unfold, new writing for the stage has not only continued to hold its own, but has provided a forum to articulate and problematize these same technologies in vital and exciting ways. (Aston y O'Thomas, 2015, pág.9)

Efectivamente, las nuevas escrituras para la escena acentúan la presencia de elementos narrativos en la estructura dramática y esta es la perspectiva desde la cual miramos los textos mexicanos de inicio del

siglo XXI. Este estudio indaga en la hibridación entre dramático y narrativo, en la crisis misma del drama en todos sus componentes y de cómo convergen en la dramaturgia mexicana de la primera década del nuevo milenio todas estas líneas.

## I. MARCO TEÓRICO

Cuando queremos establecer una relación entre drama y narración como partes del texto para teatro hoy, habremos de recordar que elementos narrativos en el cuerpo del drama habían aparecido décadas atrás en otras latitudes dramáticas: en el teatro político-épico de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, en la dramaturgia de Heiner Müller, Beckett, Pinter, Bernard-Marie Koltès; y en la dramaturgia mexicana entre los años 60 y 90 en obras de autores de diferentes generaciones, como Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Liera, Luis Mario Moncada. Actualmente estos elementos narrativos no solo reaparecen en los textos de autores como Martin Crimp, Sarah Kane, (Reino Unido), Roland Schimmelpfennig (Alemania), Wajdi Mouawad (Canadá-Francia), Juan Mayorga, Rodrigo García, Angélica Liddell (España), entre otros autores europeos; y en la dramaturgia mexicana de la primera década del nuevo milenio en las obras de Edgar Chías, Legóm, Alberto Villarreal, Alejandro Román, Alejandro Ricaño, Enrique Olmos, para mencionar algunos<sup>1</sup>; sino definen la dramaturgia actual en su estructura, manejo temporal, construcción de personajes. Un cuadro, que expresa, en palabras del teórico español José Luis García Barrientos, «Uno de los caminos más transitados por la dramaturgia contemporánea [...] el de una persistente y *quizás* progresiva narrativización.» (García Barrientos, 2004, pág. 509)

Esta disposición de los dramaturgos a incluir narrativa en la acción dramática ha sido definida de diferente manera: como «epización del drama» (Szondi, 1956), «contagio narrativo del drama» (García Barrientos, 1991), «teatro fronterizo» y «narraturgia» (Sanchís Sinisterra, 1996, 2003), «diegetización de la enunciación» (Pavis, 1980), «rapsodización del texto» (Sarrazac, 1989, 1995). Desde la mitad de la década de los 90 del siglo XX, teóricos y críticos del arte teatral han recurrido a los conceptos de la narratología de Genette para encontrar una manera coherente para el estudio de los textos para la escena contemporánea. La

narratología ha auxiliado la teoría teatral con un corpus teórico que ha permitido abordar la situación de las nuevas escrituras teatrales, pues como ha pasado en otras épocas, la práctica teatral se ha desarrollado en un compás diferente del de la teoría. En este contexto merecen especial atención las aportaciones de José Luis García Barrientos, quien enfoca algunas ideas de la narratología hacia el teatro y plantea la *dramatología* (1991, 2004) como «teoría del modo de representación teatral [...] que sitúa en el plano en el que el drama se opone a la narración» (García Barrientos, 2014, pág. 72). Partiendo de los dos modos de imitación según la *Poética* aristotélica, el modo narrativo (mediato) y el modo dramático (in-mediato), García Barrientos desarrolla y profundiza en sus escritos acerca de las rupturas narrativas en el drama moderno y nombra este fenómeno «contagio (contaminación) narrativo». García Barrientos analiza los elementos primordiales del texto dramático en la situación de contaminación modal (fábula, tiempo, espacio, acotación, diálogo) y considera la idea misma de un teatro narrativo un oxímoron. Sin embargo, acepta la «impermeabilidad entre los modos» y dedica parte considerable de sus estudios a textos contemporáneos con estas características (García Barrientos, 2014, págs. 215-232).

Por su parte, el maestro y escritor José Sanchis Sinisterra acuñó desde la práctica teatral el término «narraturgia» para hablar de estas nuevas realidades en el teatro que, en su opinión, es «la hibridación entre el discurso épico de la narratividad y el discurso dramático de la dramaticidad a través del narrador como instancia exterior.» (Sanchis Sinisterra, 2003, pág. 23). Antes, Sanchis había reflexionado sobre el teatro fronterizo como un territorio híbrido y contiguo entre épico y dramático. Aunque contrario a la noción de un teatro textocéntrico, en 2001 Sanchis Sinisterra reflexiona sobre el retorno de la palabra dramática, del teatro del texto y de la figura del autor y, en sincronía con Bernard-Marie Koltés, aspira a la alteración de la palabra dramática, quiere verla «impropia, insuficiente, poblada de sombras, rasgada por huecos, habitada por la incertidumbre.»

A su vez, el teórico francés Jean-Pierre Sarrazac reflexiona sobre la crisis de la fábula en el drama moderno y contemporáneo y nombra, en la década de los ochenta, «teatro rapsódico» la expresión teatral contemporánea. Como sus colegas anteriormente mencionados, Sarrazac analiza la fábula, el personaje, el diálogo, pero desde la perspectiva de la rapsodización del teatro actual. El estudioso francés aborda

la transformación de la forma dramática y entiende como diálogo rapsódico, por ejemplo, el que «cose y descose modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático), mediatizado por un operador, el sujeto rapsódico.» (Sarrazac, 2004, pág. 6). Para nuestro estudio es importante también la idea misma de este autor acerca de la rapsodización del texto como sinónimo de la narrativización del drama, aludiendo que es el proceso que «asocia y disocia a la vez lo épico y lo dramático.» Merece especial atención la hipótesis a la que llega Sarrazac dialogando con un libro fundamental al que nos referiremos un poco más adelante, la *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi. Sarrazac sostiene que:

La crisis que estalla en la década de los años ochenta del siglo XIX, es una respuesta a las nuevas relaciones que establece el hombre con el mundo y con la sociedad. Esta nueva relación se ubica bajo el signo de separación. El hombre del siglo XX [...] es sobre todo un hombre «separado». Separado de los otros, separado del cuerpo social, [...] separado de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas. (Sarrazac, 2011, pág. 23)

Un antecedente importante de estas propuestas contemporáneas es la postura de Peter Szondi expresada en su *Teoría del drama moderno* (1956), donde delimita la crisis del drama desde finales del siglo XIX y expone su diagnóstico del teatro moderno: su epización y la invasión del «yo épico» en la estructura del drama. La tesis central de Szondi se desarrolla alrededor de la idea que en el drama del s. XIX el contenido requiere de una nueva forma de expresión, que inevitablemente rompe la forma clásica del drama (puro). Aquí, por supuesto nos acordamos del personaje chejoviano Treplev de *La Gaviota* quien precisamente en este sentido aclama, que «se necesitan nuevas formas.» Pues estas nuevas formas para un nuevo contenido a finales del siglo XIX y principios del XX encuentra Szondi en las obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann, quienes introducen lo épico-narrativo en la forma dramática a nivel de diálogo y estructura, para que más adelante el expresionismo, Brecht y Piscator consoliden estas rupturas también a nivel de personaje. Con su estudio, Szondi se convierte en referente obligatorio en la teoría del drama moderno y su crisis, que irrumpe en la fábula, en el personaje, en el diálogo, en la representación misma, siendo su libro punto de partida y discusión.

A finales de los 90, el teórico y crítico alemán Hans-Thies Lehmann también revisa las aportaciones de Szondi e introduce el concepto de «teatro posdramático» declarando entre muchas otras características, que es un teatro que incorpora elementos narrativos en la estructura como parte de la misma deconstrucción de la historia. El estudio de Lehmann se enfoca primordialmente a la puesta en escena porque según él, en las expresiones del teatro posdramático el texto es parte de su prehistoria y no de su presente. Sostiene Lehmann, que el teatro posdramático es un teatro pos-brechtiano porque para Brecht «la fábula continuaba siendo el alfa y omega del teatro y [...] en la teoría del teatro épico se produjo una *renovación* y un *perfeccionamiento de la dramaturgia clásica.*» (Lehman, 2013, pág. 59)

La crisis de la fábula es el signo más destacado de las nuevas dramaturgias, que tal vez estaríamos de acuerdo en inscribir en la terminología posdramática, aunque otros autores ya mencionados se han pronunciado al respecto con sospecha. En su estudio Lehmann comenta también acerca del diálogo y la desintegración de su coherencia en el teatro del absurdo, de la desintegración del diálogo mismo en Heiner Müller; y enfatiza en que en el teatro posdramático la estructura dialogal se suprime en beneficio de la estructura monologal y coral – rasgos, que encontramos en los textos mexicanos marcados por la narrativización. La crítica postmoderna al relato y la apuesta por los microrelatos de Lyotard tocó solo secundariamente al relato en la literatura. Tal vez después del fin de los grandes relatos en los años 80-90 del siglo pasado, ¿llega el momento de un nuevo inicio? Después del hiperindividualismo de los 90, ¿ha llegado el momento para reivindicar lo humano en la dramaturgia contemporánea? En este sentido, la narrativización del drama contemporáneo pudiera verse no como un intento para desdramatizarlo y difuminarlo; sino como la vía para renovarlo, transformarlo y mantenerlo vivo.

## 2. MARCO CONTEXTUAL

En la década del 2000, en México, se inicia un proceso de cambio en la escritura teatral, pues surgieron varios acontecimientos en el campo de la dramaturgia en torno a los cuales se solidificó un grupo de autores que representan la dramaturgia nacional de esta primera década

del nuevo milenio. En este sentido, el año 2004 resulta ser un momento relevante, diría que un posible parteaguas en la escritura para la escena en México. Por diversas razones. Para este año ya se habían escrito, y/o estrenado y publicado textos como *Telefonemas*<sup>2</sup> y *Cielo en la piel*<sup>3</sup> de Edgar Chías y *Las chicas del 3.5" floppies*<sup>4</sup> y *De bestias, criaturas y perras*<sup>5</sup> de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Legóm); dos dramaturgos, que representan la nueva cara de la dramaturgia mexicana actual. También para este 2004 ya se había conformado y transformado-desintegrado el colectivo *Telón de Aquiles*<sup>6</sup>, que en 2002 lanzó su manifiesto como una nueva agrupación de dramaturgos mexicanos —un hecho insólito en la historia contemporánea del teatro en México—, y en el que leemos:

No pretendemos innovar o renovar a toda costa la idea de construcción dramática o teatral, no nos planteamos refrescar un fenómeno del que formamos una pequeña porción insurgente. Acaso indagar derroteros, caminos, posibilidades señaladas ya, desde la posición en que nos sitúan nuestra condición de iniciadores del siglo. (Telón de Aquiles, 2003)

Parecen contradictorios esta no-pretensión de renovación y la conciencia de iniciadores del siglo, pero como en el grupo entraron autores con diferentes credos estilísticos, tal vez fue difícil lograr y mantener la unidad.

En este marco contextual es importante comentar el papel del Centro Cultural Helénico y su director Luis Mario Moncada entre los años 2001-2008 como aquel espacio en el que en la década referida se idearon, impulsaron y apoyaron proyectos e iniciativas significativas para las nuevas realidades del teatro en México. Por ejemplo, la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, que inició en el 2002 como ejercicio conjunto entre el Centro Cultural Helénico, por una parte, y Boris Schoemann y el Teatro la Capilla, por otra. En 2000-2001, Schoemann asiste en Montreal (Canadá) con una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) a la Semana de la dramaturgia y posteriormente introduce el modelo en colaboración con el Helénico y L. M. Moncada. La Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea fue uno de los portales culturales a través del cual en México entraron nuevos textos de la dramaturgia europea, canadiense (quebequense) y latinoamericana, y también aportó a la internacionalización de la dramaturgia mexicana.

Otro elemento significativo, en el contexto que referimos, fue la Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia, que a partir de 2003 organizan en la ciudad de Querétaro Edgar Chías y Legóm (que se transformó en Festival en su edición del 2013), para presentar y difundir el trabajo de autores emergentes como ellos en aquel momento, y que se ha convertido en un espacio para la formación de nuevos autores a través de lecturas dramatizadas, puestas en escena y talleres. En este campo formativo se suma también el Diplomado Nacional de Estudios en Dramaturgia (1996-1997), ideado y coordinado por Jaime Chabaud y Edgar Chías con el apoyo de la Coordinación Nacional de Teatro. En sus dos ediciones (en Querétaro y en Michoacán) los asistentes recibieron las enseñanzas de dramaturgos y estudiosos del teatro como Sanchis Sinistera, García Barrientos, Joan Casas, José Caballero, David Olguín, Luis de Tavira, Ximena Escalante, Legóm. (Desde 2015 en Oaxaca, en el Centro de las Artes San Agustín, con el apoyo del Centro Nacional de las Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, funciona el Consultorio de dramaturgia coordinado por Ximena Escalante, en el que se hace residencia de escritura y asesoría dramática bajo asesorías de dramaturgos y directores de talla nacional e internacional).

Otra circunstancia importante en el contexto que estamos analizando fueron los talleres que imparte en México desde 2004 el Royal Court Theatre de Londres. El influyente centro para el desarrollo de la dramaturgia contemporánea está presente en México desde mayo de 2004 a través de The Anglo Mexican Foundation, cuando en colaboración con el British Council en México y el Centro Cultural Helénico, inició su apoyo para el desarrollo del programa de nuevas dramaturgias. En palabras de Luis Mario Moncada, quien como director del Helénico estableció el convenio en el 2003, la primera generación duró dos años en los talleres, reuniéndose una vez cada seis meses. Consideramos que este hecho aporta experiencias relevantes para el conocimiento y la creación de la atmósfera que propició el desarrollo de las llamadas «nuevas dramaturgias», o «nuevas escrituras para la escena».

Otro elemento, que aportó en la creación de un espacio de intercambio de textos y visiones, fue el DramaFest (<http://dramafestmx.com/>). Desde 2004 funciona como festival internacional de dramaturgia contemporánea y cada dos años reúne autores mexicanos y extranjeros en la ciudad de México a través de puestas en escena, lecturas dramatizadas y talleres, gracias a los esfuerzos de Aurora Cano y su equipo.

Es oportuno mencionar también la abundante oferta de concursos nacionales de dramaturgia que de alguna u otra manera han impulsado la escritura teatral en México<sup>7</sup>. Es el caso del Concurso de dramaturgia Joven Gerardo Mancebo cuya primera convocatoria se lanzó desde el Helénico en 2000 y se fueron publicando antologías Teatro de la Gruta con las obras ganadoras.

Además de lo anteriormente expuesto, cumplen importante papel en la promoción y la difusión de la dramaturgia actual nacional y extranjera las diversas publicaciones y editoriales surgidas en la década del 2000. La antología *Versus Aristóteles*, un libro que reunió textos críticos de destacados autores nacionales y extranjeros quienes analizan diferentes elementos del texto para teatro en las nuevas realidades dramáticas. Una publicación, que una vez más afirma nuestra suposición, que para el 2004 en México se presentaban las condiciones necesarias para un punto de cambio, de inicio de una nueva etapa cualitativa para el teatro mexicano. Las publicaciones de este libro y de textos de los nuevos autores estrenados en el teatro de la Gruta por la editorial *Anónimo drama* de Carlos Nóhpal, marcaron una etapa importante.

En el proceso de internacionalización de la dramaturgia mexicana y de la entrada de textos extranjeros en México, tuvieron un rol destacado, aparte del referido ya Centro Cultural Helénico, la editorial *El Milagro*, la revista y posteriormente editorial Paso de Gato; así como también, el teatro La Capilla y su editorial; y en general, el fomento de las traducciones de obras para teatro a través de la labor de Boris Schoemann.

Desde sus inicios en 2001, la revista *Paso de Gato* (<http://www.paso-degato.com/Site/>) se propuso publicar los primeros textos de jóvenes autores nacionales y en general, la difusión de nuevos textos<sup>8</sup>. Su director Jaime Chabaud a través de la revista y de toda la gama de publicaciones trabaja con su equipo para la introducción en el espacio cultural mexicano de información, textos críticos y dramaturgia de diferentes países y tendencias que, sin duda origina importantes escenarios para el arte teatral en México y está en la construcción de un discurso de la dramaturgia contemporánea<sup>9</sup>.

Antecedente importante de las editoriales surgidas en la década del 2000 es *El Milagro* —un proyecto que desarrolla desde 1992 David Olguín—, y que ha publicado textos de dramaturgos nacionales y extranjeros tanto experimentados como noveles en diferentes colecciones y

programas. Así se conocieron, por ejemplo, las traducciones de obras del teatro contemporáneo polaco, francés, norteamericano, que se suman a los hechos significativos en el panorama de las nuevas escrituras para la escena en México.

Por otra parte, están *Los textos de La Capilla* (Segunda época), editorial de la Compañía Los Endebles y el Teatro La Capilla. Surgido de un taller de dramaturgia impartido por Ximena Escalante y Boris Schoemann en el Teatro La Capilla, el proyecto de la editorial se concreta en 2007 encabezando B. Schoemann la selección y traducción de los textos, con el fin de acercar la dramaturgia contemporánea al público en general, para difundirla y generar nuevos montajes en toda la república mexicana y el extranjero.

Para cerrar esta revisión de las circunstancias que crearon una atmósfera favorable para las nuevas escrituras para la escena en México en la década del 2000, hay que comentar también que la mitad de la década fue la época de las primeras becas de la Fundación Carolina para estancias cortas en España y, de esta manera, varios autores mexicanos pudieron intercambiar experiencias con sus colegas de otras latitudes. A partir de estas convocatorias se dieron intercambios también con el Lark Center de Nueva York, a parte del Royal Court Theatre.

Consideramos importante para la consolidación de una visión diferente acerca del texto para la escena como territorio de acción y narración la puesta en escena del texto *Noche árabe* de Roland Schimmelpfennig en el año 2005 en el teatro de la Gruta del Centro Cultural Helénico en la ciudad de México, traducida y dirigida por Mauricio García Lozano. Para muchos fue el catalizador necesario para la comprensión de esta diferente manera de escribir para la escena y perder el miedo a romper los cánones establecidos y ampliar los horizontes de lo teatral.

Y, por último, pero por cronología y no por importancia, está la creación del sitio web *dramaturgiamexicana.com*, coronando los esfuerzos de autores, promotores, administradores, directores y actores. Esta iniciativa nació en 2006, bajo la dirección de Luis Mario Moncada, entonces director del Centro Cultural Helénico que, después de la presentación del ciclo Arena México en la Royal Court de Londres, dedicada a la dramaturgia mexicana joven, decidió convocar a los dramaturgos a organizarse y lanzar a la red una página que difundiera la escritura teatral de México.

En conclusión, a la mitad de la década del 2000 en México, ya había iniciado un proceso de acumulación de circunstancias y factores, que desembocó en la cristalización de una concepción diferente del texto para teatro como lugar de encuentro, diálogo e hibridación de dos modos antes irreconciliables: el modo dramático y el modo narrativo.

Sin embargo, es oportuno resumir también que, la dramaturgia mexicana ya había incluido este encuentro entre mimesis y diégesis en su mapa de artilugios desde la década de los años 60 y bajo la óptica mexicana del teatro documental de los 50 y de Brecht, a través de algunos textos de Vicente Leñero (*Los albañiles* y *El juicio*, por ejemplo); de Jorge Ibarguengoitia (*El Atentado*). Posteriormente, entre los años 70 y 80 autores de la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana enriquecieron las enseñanzas de Leñero con las experiencias del teatro del absurdo y del teatro épico y, de esta manera, la fábula circular, el narrador, el distanciamiento, lo onírico, la parodia, los experimentos con la estructura (elementos presentes en la dramaturgia actual también) se implantaron en la dramaturgia nacional en textos como: *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda, *Camino rojo a Sabaiba* y *El jinete de la Divina Providencia*, de Oscar Liera, *De la calle* y *Las perlas de la Virgen*, de Jesús González Dávila, para señalar solo algunos. En la década de los años 90, desde la perspectiva de la postmodernidad todo lo anteriormente mencionado se hibridó en los textos de la generación de los 90 con una visión del ser contemporáneo que se vertió en formas que consideraron las rupturas con el rol tradicional del personaje y del diálogo como portador principal del sentido del texto, la deconstrucción del sentido, el uso del lenguaje coloquial. Aquí mencionamos, por ejemplo, *El Ajedrecista*, *Perder la cabeza* y *¡Que viva Cristo Rey!*, de Jaime Chabaud, *La representación* y *La puerta del fondo*, de David Olguín, *Insomnio*, de Estela Leñero, como textos en los cuales se vislumbran elementos diegéticos. En el caso de Luis Mario Moncada, hablamos no solamente de elementos, sino que toda su dramaturgia de la época de los 90 (incluiría también *9 días de guerra en Facebook*, que es de 2009/2010) es territorio textual construido con el uso de la diégesis y de prácticas narrativas típicas de la estética del video. En otro momento hemos estudiado su dramaturgia y la de sus coetáneos, ahora ponemos el enfoque sobre *Cartas al artista adolescente* (1994), la versión teatral de la novela *Retrato del artista adolescente* y del primer capítulo de *Ulises* de James Joyce. El texto y su puesta en escena en el Foro la Gruta se convirtieron en referente importante en el contexto de la

narrativización del drama actual. Moncada y Martín Acosta (director de la puesta) acudieron al recurso de la narración escénica para traducir al lenguaje teatral el discurso del flujo de conciencia del protagonista Stephen Dedalus. Junto con los juegos intertextuales como un rasgo postmoderno, Moncada acude a recursos narrativos como la descripción, el diálogo indirecto, combina narración y acción, distanciamiento y diálogos, presente y pasado. *Cartas al artista adolescente* sigue siendo un puente importante entre la generación a la que pertenece L. M. Moncada y los autores de la primera década del nuevo milenio y nos sugiere, que, si las nuevas escrituras para la escena en México se nutren de diferentes fuentes, la propia tradición nacional tiene un lugar significativo y tal vez poco explorado todavía. Así mismo también, que la relación entre narración y acción no es ni postmoderna, ni posdramática, sino está en los cimientos del arte teatral.

### 3. LAS NUEVAS ESCRITURAS PARA LA ESCENA EN MÉXICO. UNA MIRADA.

¿Cómo se apunta la dramaturgia mexicana de la primera década del nuevo milenio en este cuadro del teatro contemporáneo? Por una parte, se puede hablar de influencias acogidas generosamente; por otra, de tendencias de imitación de modelos extranjeros como ha sucedido en otras épocas; pero también, de coincidencias de época y de búsquedas, de procesos simultáneos en el teatro del mundo que exploran la vida interior del ser humano del nuevo milenio y su frágil identidad, sus preocupaciones y obsesiones; y encuentran en la hibridación entre mimesis y diégesis y todo lo que esto implica una forma coherente para expresarlo. En cualquiera de los casos, lo valioso y notable es cómo los autores en México de la primera década del siglo XXI incluyen estas nuevas realidades dramáticas en sus textos y de esta manera encontramos denominadores comunes temáticos, estilísticos y formales con sus colegas de otras latitudes como afirmación de un presente común del arte teatral. Si parafraseamos a uno de nuestros autores a quien nos referiremos más adelante, los dramaturgos mexicanos de la primera década del nuevo milenio «[...] navegan en los mares de la narración dramática o cuento escénico, su barca es la palabra y su vela la imaginación del espacio vacío que llenan vocablos, expresión y voz actoral.» (Olmos de Ita, 2006, pág. 3)

### 3.1 Temática

Los autores que irrumpen en la dramaturgia nacional desde principios del siglo XXI y experimentan en la escritura para la escena, Edgar Chías, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz (Legóm), Alejandro Román, Alejandro Ricaño, Enrique Olmos, Alberto Villarreal, hablan de una realidad donde la violencia, la corrupción y la decadencia social son la óptica para ver al ser humano. En el umbral del nuevo milenio la violencia se hizo patente en la sociedad mexicana de una manera poderosa, y los artistas no tardaron en emplearla como actante relevante en sus textos teatrales. Así, por ejemplo, Alejandro Román centró sus obras en el tema de la narcoviolenencia y la corrupción en *Cielo rojo* (2005)<sup>10</sup>, *Línea de fuego* (2006), *La misa del gallo* (2007), para mencionar algunas, sirviéndose de la nota roja de la prensa nacional y trabajando mitos populares del narcotráfico y narcocorridos, en la mejor tradición de Víctor Hugo Rascón Banda. Lo curioso es que, los textos de este autor han ganado una diversidad de premios nacionales, pero tienen escasa vida escénica. En obras más recientes, Román incluye otro tema candente de la realidad mexicana –el de los feminicidios–, en *Anima sola* (2009), *Perlas a los cerdos* (2011), *El valle de los Reyes* (2012); convirtiéndose el personaje femenino en protagonista de su dramaturgia como el ser marginal, desprotegido y vulnerable objeto de la violencia. Semejante en este sentido es el manejo de lo femenino en los textos de Edgar Chías, quien aborda la miseria material y moral como forma de violencia desde la perspectiva de la violencia de género, la condición femenina, la marginalidad y los juegos de poder en las relaciones de pareja en la mayoría de sus textos: el fundacional *Cielo en la piel* (2004), el temprano *Telefonemas* (2002), *En las montañas azules*, *Crack* y *Ternura suite* (las tres escritas en 2006), *De insomnio de medianoche* (2006), *Disertaciones sobre un charco* (2012). De una manera particular se aproxima al tema de la narcoviolenencia Legóm en sus tempranos y paradigmáticos textos *De bestias, criaturas y perros* (2004) y *Las chicas del 5,5 floppy* (2003). En sus obras posteriores, Legóm se distancia del tema de la narcoviolenencia, pero continúa explorando la violencia social; y la agresión física y verbal, la corrupción moral permean textos como *Odio a los putos mexicanos* (2005), *Civilización* (2006), y *El origen de las especies* (2011). Otra mirada peculiar al tema de la violencia, -en su expresión bélica-, es la de Jaime Chabaud. Autor de la generación de los 90, Chabaud incursionó en el campo de la narrativización del drama con

*Rashid 9/11* (2007) y *Erase una vez* (2009); aludiendo al atentado contra las torres gemelas en Nueva York en la primera y a la guerra en Iraq en la segunda bajo la óptica de los latinos en Estados Unidos; y, más recientemente, tratando temas tan dolorosos como el de los niños sicarios en *Kame hame ha* (2012) y el de los desaparecidos en México en *Noche y niebla* (2015).

Las cuestiones temáticas que interesan a Alejandro Ricaño, a Enrique Olmos y a Alberto Villarreal tienen otras coordenadas. El hombre pequeño (que a veces tiene identidad masculina, a veces femenina), el ser insignificante, enfrascado en la cotidianidad que lucha por la sobrevivencia y vive en una realidad hostil y decadente puede ser un punto en común entre Ricaño, Villarreal y Legóm. Las relaciones interpersonales, las búsquedas del ser humano para ser alguien y alcanzar sus sueños, desarrollados de un modo sutil y esperanzador, es el círculo temático que desarrolla Alejandro Ricaño en textos como *Riñón de cerdo para el desconsuelo* (2004-2005), *Más pequeños que el Guggenheim* (2007), *El amor de las luciérnagas* (2010), *Fractales* (2011). Mientras, a través de los tipos insignificantes sin identidad en sus obras Alberto Villarreal explora nociones existenciales como el origen del universo, la existencia humana, el pesimismo y la espera, la soledad; en obras como: *Ensayo sobre la inmovilidad* (2006), *Desaire de elevadores* (2006), *Ensayo sobre la melancolía* (2007), *Ensayo sobre débiles* (2009-2010), *La raíz de las delicias* (2012). Temas, que también están implícitos en la dramaturgia de Legóm (en *Demetrius o la caducidad*, 2009, y *El origen de las especies*, por ejemplo); y aunque la mirada de ambos autores es crítica y pesimista, encontramos diferencias estilísticas que comentamos más adelante. Las relaciones de pareja también están presentes en los textos de todos los autores, presentándolas siempre fracturadas, infelices y violentas.

Por su parte, Enrique Olmos toca directamente el tema de la violencia y la corrupción en su texto *Job* (2007) sobre el secuestro y, de manera no tan expresa en el espléndido *Bacantes after party* (2010), sobre la miseria material y moral y los marginados en América Latina. En los demás textos se enfoca en la problemática de los adolescentes y el uso de las tecnologías (videojuegos, redes sociales) en la vida cotidiana de nuestra era digital, hablando de temas sensibles y poco o nada comentados teatralmente como el abuso infantil (*No tocar*, 2005), el suicido (*Inmolación*, 2007), el embarazo indeseado en los jóvenes, (*Hazme un hijo*, 2010), el

acoso escolar y la presión social (*Hikikomori*, 2011), la falta de motivación y oportunidades para la vida (*Generación NiNi*, 2011).

Es de notar, que toda la gama de temas que trabajan nuestros autores se verbaliza a través de un lenguaje coloquial, que en la mayoría de los autores es el soporte de la agresividad (Chías, Legóm, Ricaño). Un lenguaje vulgar, a veces hasta brutal, pero también poético e irónico. El uso del lenguaje coloquial no es patente de estos autores, empieza a usarse con cautela en la dramaturgia mexicana desde la generación de los años 70-80 y, con una libertad postmoderna por la de los 90. Sin embargo, en la dramaturgia mexicana de la primera década del siglo XXI destaca el uso de la palabra como híbrido entre la vulgaridad del habla cotidiana y una poeticidad contenida y fuerte. Las nuevas dramaturgias son sobre todo dramaturgias de la violencia verbal. El efecto de esto es devastar los prejuicios en la mente contemporánea para poder llegar a la profunda verdad interior del ser humano de hoy y todas sus bestias internas. Creo que las siguientes palabras de E. Olmos ilustran bien esta idea:

*Habría que joder al idioma, joderlo desde adentro, como un virus.*

*De verdad joderlo. Lastimarlo.*

*Enfermar de gravedad al lenguaje y ver su cara en descomposición* (Olmos de Ita, 2008, pág. 5)

El lenguaje en las nuevas escrituras para la escena es el actante primordial y opera en dos direcciones: por una parte, en las réplicas enunciadas por los personajes y por otra, en las acotaciones y en las diferentes indicaciones y descripciones del autor, que a veces están presentes de manera abundante, pero otras veces son casi ausentes. Finalmente, el lenguaje nos expresa, nos define; y el uso que le dan a la palabra los autores del nuevo siglo (tanto mexicanos como extranjeros) revela la compleja identidad humana, habitada por la fuerza y la fragilidad a la vez.

### 3.2 Escritura, tiempo y espacio

La temática de los textos para teatro mexicanos encuentra su expresión a través de formas y estructuras que destacan por las rupturas narrativas y el encuentro consecuente entre dramático y épico que transgrede lo que había quedado de la estructura dramática después de la

época posmoderna. Organizados en capítulos o episodios, nominados «partitura dramática», «relato escénico», «rapsodia escénica» o «pieza a varias voces para la escena» (entre muchas otras definiciones), los textos ya mencionados alteran el orden de presentar los acontecimientos, quiebran la construcción cronológica y explotan recursos como la retrospcción, la anticipación, la acronía y la elipsis. La coexistencia de presente, pasado y futuro en microhistorias muchas veces autónomas, con sus micro-conflictos cada una, hace que los niveles de subjetividad (el discurso dramático) y de objetividad (el discurso narrativo) no solo estén desplegándose en el mismo momento, sino que se entrelacen en una especie de trenza que expresa este proceso de «contaminación modal». La tan proclamada crisis de la fábula, en los textos mexicanos para la escena teatral de la primera década del s. XXI ya es un hecho indiscutible: contrario a las normas aristotélicas, la construcción de los hechos comienza y termina por cualquier punto. El complejo tejido polifónico parece a veces un laberinto con ramificaciones creadas por el flujo de pensamientos, comentarios o diálogos de los personajes; es, una complejidad estructural rizomática (si tomamos prestado el concepto a Deleuze), en la que no hay puntos centrales de acción e historias sino ramificaciones sin jerarquía, y donde se establece la existencia simultánea de varios mundos.

En esta composición modal el yo épico se mezcla con otras voces de tal forma, que la voz del narrador diluye su identidad en la polifonía de las voces narrativas. En vez de diálogo, en muchas de las obras sería preciso hablar de «capas de lenguaje yuxtapuestas» (en el sentido de Elfride Jelinek). El diálogo, igual que el personaje, igual que la fábula se desdramatiza y altera. El diálogo dramático convive con el diálogo narrativo, y se diluye frente al monólogo. Como comenta Alberto Villarreal: «el diálogo ha perdido toda credibilidad, sólo queda el hecho, lo fáctico, que en el teatro es la acotación.» (Villarreal, 2008, pág. 17).

Acotaciones abiertas dichas por los personajes, guiones que indican el cambio del que habla o la ausencia de cualquier indicio del que enuncia, monólogos, coralización de discursos formados por monólogos, flujo verbal, exteriorización del fluir del pensamiento, fusión de diferentes niveles de comentarios, referencias y autorreferencias: este es el escenario en el que actúa hoy el diálogo, estas son las nuevas formas de diálogo en la dramaturgia hoy, que posiblemente encarnan las nuevas realidades de la comunicación humana. En palabras de García Barrientos, esto

expresa «la crisis del diálogo, del humanismo, de la relación genuinamente humana entre los hombres, o del hombre mismo como persona.» (García Barrientos, 2007, pág. 10)

Entre todos estos elementos estilísticos que, como fue comentado en varias ocasiones, se trasciende lo épico y la narración brechtianos y se hibridan con una multiplicidad de recursos narrativos interdisciplinarios (de la literatura, del cine, de la música), habría que destacar la autorreferencialidad que descompone cualquier posibilidad de ilusión y de representatividad. Si bien encontramos la autorreferencia en el arte postmoderno de los años 80 y 90 como un guiño irónico a la realidad, en los textos para la escena del nuevo milenio la autorreferencia es la forma bajo cual se encuentra una mirada dolorosa hacia el más profundo interior del ser humano; un intento de describirse, pero también de destruirse.

### 3.3 Personaje y visión

La vulnerabilidad humana ante la violencia y la incertidumbre, los códigos sociales y el vacío de las relaciones interpersonales originan estos intentos de autodestrucción que acaba de referir. La imposibilidad de comunicación y la soledad en el espacio textual postbeckettiano habitado por las nuevas escrituras para la escena no solo generan angustia existencial, sino conllevan a la desolación y a intensas experiencias vivenciales, que los personajes necesitan compartir creando potentes imágenes verbales. En el acto de la creación de estas ficciones por medio de la palabra los personajes se refugian precisamente en el relato como una manera de protegerse cuando su relación con el mundo ha sido marcada por la crisis. Entendemos junto con Szondi y Sarrazac, que el proceso de transformación de la forma dramática, sinónimo de crisis, afecta simultáneamente la fábula, el diálogo, el sujeto, la relación del sujeto con el mundo. En esta situación nada nueva, si tomamos en cuenta la década de los 90, el personaje de las obras del s. XXI reduce todavía más su significado como sujeto (social). Visto a través de la óptica postmoderna, el personaje era un sujeto fragmentado que pierde su identidad. Pues esta fragmentación y disolución de la identidad del sujeto ha avanzado hacia la deconstrucción del personaje como categoría dramática y en los textos que referimos de Chías, Legóm, Chabaud, Román, Ricaño

y Villarreal, (en algunos textos de Olmos, cuando anima objetos, por ejemplo), el personaje muchas veces no tiene nombre, ni identidad previa, es considerado como voz y se construye-deconstruye en el proceso de la acción-narración. Como señala en el paratexto inicial de su obra *En las montañas azules. Pieza a varias voces para la escena* Edgar Chías:

No hay psicología, no hay caracteres, no hay personaje, porque nuevamente se atenta [...] contra el culto al rol. [...] una voz que no se especifica en ningún nombre, que no es material en el sentido de que no busca significar la presencia determinada de un carácter o una psicología, definida por una entidad o descrita con rasgos únicos que le personalicen. Se trata de la voz de un relato. (Chías, 2013, pág. 3).

Con el proceso de narrativización del drama y la entrada en el de circunstancias narrativas, es preciso referirse al personaje también como narrador, o voz narrativa aunque la identidad narrativa del personaje en el teatro mexicano actual tiene muchos matices y variables. Legóm lo explica mejor:

[...] Al escribir una obra dramática no construimos personajes como algo entero e inamovible. Lo que construimos en el drama, lo que además le da estructura a un drama en términos convencionales, es una suma de pedacitos de personaje. Lo que construimos es una serie de características de un personaje (yo les digo, muy semántico, personemas), que según como aparecen van dando forma y cuerpo a todo el discurso dramático. Los que más me interesan, porque son los que generan sentidos, los que me intentan develar los problemas de la realidad, porque estructuran el discurso, son los personemas que aparecen en contraposición con otros. Ideas que aparecen con una idea contraria (Legóm, 2008).

Estos paratextos son solo una mínima muestra de todos los prólogos, prefacios e indicaciones que acompañan los textos de los autores mexicanos que estudiamos y que son un valioso testimonio de su visión que quieren compartir, encontrándose en una situación dramaturgica nueva.

Voces de un relato, personemas, sujeto encogido: esta identidad polifacética y elusiva del sujeto rapsódico hace que el personaje en las obras mexicanas del principio del siglo se sitúe a la vez dentro y fuera de la acción. El yo épico de Brecht y Szondi convive en el texto para teatro de

hoy con una multiplicidad de voces, que cumplen diversas funciones narrativas (según la nomenclatura de Genette): descriptiva, organizadora, comunicativa, testimonial. La elusiva identidad del personaje contemporáneo que a través de la narrativa individual se encuentra, distancia, necesita y rechaza a la vez la narrativa colectiva, se muestra en los diferentes autores de diversas maneras. Es un ser inseguro, insignificante, mediocre y sin autoestima (en todas las obras de Legóm, en la mayoría de Chías y Ricaño, en algunas de Villarreal); representa las bajas clases de la sociedad mexicana contemporánea, los marginales, los vulnerables, los que luchan desesperadamente no por otra cosa sino por la sobrevivencia; o, simplemente es visto como aquel ser invisible que hace la historia del hombre con sus acciones cotidianas (en los textos mencionados de Chabaud, de Villarreal, también de Ricaño y Román). A través de estos seres y su propio autodesprecio y autocompasión los dramaturgos vuelcan su visión irónica, crítica y cruel hacia la sociedad actual en la que la dignidad humana es una moneda salida de circulación. Antes, en los años 90 los dramaturgos mexicanos de la época destacaron por su visión postmoderna llena de pesimismo y de escepticismo ante cualquier posibilidad de reconstruir la identidad humana. Unos diez años después, en la primera década del 2000, sus colegas penetran todavía más en el pesimismo y en la desolación. El modo en el que cabe esta visión de los autores mexicanos actuales, la combinación entre dramático y narrativo reafirma el poder de la narrativa para encapsular sentimientos y acercar la acción y la percepción de una manera significativa. Quizás, después del fin de los grandes relatos y el hiperindividualismo de los años 80-90 del siglo anterior, ¿ha llegado el momento para reivindicar lo humano, las pequeñas historias (Lyotard) en la dramaturgia contemporánea? Quizás, a través del relato como constituyente de lo humano, ¿el hombre del s. XXI retorna a la narración en busca de su identidad humana? Y el teatro, a pesar de todas las crisis posibles por las que transita, queda como el espacio que refugia estas búsquedas.

#### 4. CONCLUSIONES

Como queda perfilado, las búsquedas del ser humano de hoy encontraron en la dramaturgia actual una forma coherente para expresarse: la narración, la palabra, el relato. En la forma genuinamente dramática

(la que excluye la diégesis) ya no cabía toda la complejidad del mundo contemporáneo. Tampoco en la forma épica brechtiana. Después de siglos de separación y contradicciones, lo dramático y lo épico se reconciliaron y la narrativización del drama contemporáneo da testimonio de ello. Al fin y al cabo, si definimos esta expresión teatral como narrativa para la escena, o como relatos escénicos, partitura dramática, etc., no cambiaremos lo esencial: que lo que importa, es el drama de lo humano. Recurriendo a recursos interdisciplinarios (vestigios postmodernos y posdramáticos), el texto para la escena de la primera década del siglo XXI en México (que es el protagonista de este estudio) se sitúa en un contexto universal del que se nutre y al que nutre. Sin embargo, la tradición dramática mexicana entre los años 60 y 90 del siglo XX aportó importantes aprendizajes en el campo de la presencia diegética en el cuerpo del drama, que también nutrieron las nuevas escrituras. A este contexto habría que sumar la atmósfera favorable que crearon eventos y figuras clave en México para estimular el crecimiento y el desarrollo de la nueva manera de escribir. Después del apoyo que recibió la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana en la época de los 70-80 para su consolidación, la década del 2000 fue otro momento significativo cuando se aglutinaron circunstancias que propiciaron un importante impulso a las nuevas escrituras. Como fue expuesto a lo largo de este ensayo, el impulso se originó gracias a la promoción, difusión, formación, intercambio e internacionalización de la dramaturgia mexicana.

Es importante señalar también que, finalizando esta primera década del nuevo milenio a la nómina de autores se sumaron otras voces que se interesaron en escribir para la escena desde la hibridación entre dramático y narrativo: Hugo Wirth, Ximena Escalante, Verónica Bujeiro, Mariana Hartasánchez, Elena Guiochins, Bárbara Colio; y que, por ser parte de otro periodo y de no apropiarse completamente de esta manera de escritura teatral, por tener otros intereses estilísticos y estructurales, no consideramos como parte de nuestro interés en este trabajo. Sin embargo, la dramaturgia escrita por mujeres en México bien merece la pena de una investigación especial; así como también la dramaturgia y teatro para niños y jóvenes donde destacan Maribel Carrasco, Berta Hiriart, Enrique Olmos y, desde luego, Perla Szuchmacher. Temas de investigación que complementarían de manera importante el estudio de la compleja realidad teatral del México actual.

## 5. OBRAS CITADAS

- Aston, Elaine y O'Thomas, Mark (2015). *Royal Court: International*. London: Palgrave Macmillan.
- Chías, E. (2004). *El ciclo en la piel*. México: Anónimo Drama.
- (2013). *En las montañas azules*. México: Anónimo Drama.
- García Barrientos, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2004). Teatro y narratividad. *Arbor*, 699-700, 509-524.
- (2007). *El teatro del futuro*. México: Paso de Gato.
- (2014) *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai.
- Legóm (2008). *Cartas a un joven dramaturgo*. En línea: <http://legomvslegom.blogspot.mx/2008/08/en-la-orilla-de-la-realidad.html>.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. España-México: Paso de Gato/CENDEAC.
- Liotard, Jean-François (1984). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Moncada, L. M. (2004) (comp.). *Versus Aristóteles*. México DF: Anónimo Drama.
- Olmos de Ita, Enrique. (2006) *La voz Oval*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- (2008). *Job*. En *Obras finalistas del Décimo Concurso Nacional de Dramaturgia*. Querétaro: Manuel Herrera Castañeda.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Popova, Elvira (2010). *La dramaturgia mexicana desde la perspectiva de la postmodernidad*. México: UANL.
- Sanchis Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Madrid: Ñaque.
- (2007). *La palabra alterada y cinco preguntas sobre el final del texto*. México: Paso de Gato.
- Sarrazac, J.P. (2004). *El drama en devenir. Apostilla a L'Avenir du drame*, México: Paso de Gato.
- (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.
- (2013) (dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.

- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Dykinson.
- «Telón de Aquiles, Colectivo de Dramaturgos Mexicanos» (2003). *Antología cibernética*. México: Edición de autor.
- Villarreal, Alberto (2013). *Siete años en ensayos (2005-2010)*. México: Cuarta Pared.

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> El criterio para seleccionar estos autores fue el enfoque de este documento hacia la hibridación entre narración y acción como elemento estructural de los textos de principios del siglo XXI y que, alrededor del año 2004-2005 sus obras (como textos y puestas en escena) habían suscitado el interés de público y crítica.
- <sup>2</sup> En palabras del mismo autor, *Telefonemas* fue escrita en 2001/2002; publicada en 2003 por el Fondo Editorial Querétaro; y estrenada en el 2004 en Teatro La Capilla de la ciudad de México, dirigida por Marco Vieyra.
- <sup>3</sup> Estrenada en el Teatro La Capilla en la cd. de México en 2004 dirigida por Mahalat Sánchez y, publicada este mismo año por Anónimo Drama.
- <sup>4</sup> Publicada en 2004 como parte del Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera 2003 por el Gobierno del Estado de Querétaro en la antología *La Fe de los Cerdos* y estrenada en julio de 2004 en el Teatro El Granero, dir. John Tiffany y en septiembre por Hugo Arrevillaga en el Teatro La Capilla.
- <sup>5</sup> Publicada en 2004 por Anónimo Drama y estrenada en noviembre del 2003 en el Teatro Romo de Vivar, Pachuca, Hidalgo.
- <sup>6</sup> Telón de Aquiles: colectivo de dramaturgos mexicanos que aglutinó la pluma y la obra de 21 escritores, que editaron un disco compacto con 42 de sus obras. En 2004 el grupo se desintegró y se reagrupó en Dramaturgos Mexicanos para continuar con la divulgación de la dramaturgia contemporánea.
- <sup>7</sup> El «Manuel Herrera» en Querétaro, «Emilio Carballido» y «Víctor Hugo Rascón Banda» en Monterrey; y varios concursos más en otros estados de la república apoyados por las universidades y los gobiernos locales.
- <sup>8</sup> Así, por ejemplo, en su número 0/2001 publica *Devastados* de Sarah Kane en traducción de Pilar Sánchez Navarro, un texto emblemático para las nuevas escrituras.
- <sup>9</sup> En el 2006 la revista dedica el Dossier de su número 26 julio-septiembre al tema que nos ocupa ahora: «¿Dramática o Narraturgia? Nuevos caminos

de la escritura dramática» y genera importantes reflexiones en torno a esta realidad de la dramaturgia contemporánea.

- <sup>10</sup> Cuando se refiere un texto, se indica el año de su escritura de acuerdo con el autor; cuando se cita alguna parte de él, según la fecha de publicación.



*DRAMATURGAS MEXICANAS EMERGENTES: PLUMAS  
FEMENINAS QUE ESCRIBEN «CON ARROJO»*

*EMERGING MEXICAN PLAYWRIGHTS: FEMALE QUILLS THAT  
WRITE «WITH BOLDNESS»*

**Dorte Katrin Jansen**

(dorteyblanki@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-1512-6733>



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.03>

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Este artículo trata de arrojar luz sobre la escritura de seis dramaturgas mexicanas que avanzan con paso firme apoderándose de la escena nacional. Su lenguaje es fresco y desenfrenado, sus obras son valientes e insólitas, en otras palabras, escriben «con arrojo». Así, este ensayo presenta y analiza los diferentes estilos e inquietudes de las dramaturgas: Nora Coss, Bárbara Perrín Rivemar, Mariana Villegas, Micaela Gramajo, Sara Pinedo y Ana Sánchez Bernal, cuyas carreras dramáticas lucen promisorias.

**Palabras clave:** dramaturgas, mexicanas, emergente, arrojo, autobiográfico

**Abstract:** This article attempts to shed light on the writing by six Mexican playwrights who are steadily making headway, taking over the national theatre. Their language is fresh and unbridled, their plays are brave and unusual; in other words, they write «with boldness.» This essay presents and analyses the various styles and concerns of these playwrights: Nora Coss, Barbara Perrin Rivemar, Mariana Villegas,

Micaela Gramajo, Sara Pinedo and Ana Sanchez Bernal, whose drama careers seem, indeed, very promising.

**Key words:** Female playwrights, Mexican, emergent, boldness, autobiographical

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)

DORTE KATRIN JANSEN. Licenciada en «Enseñanza de Francés y Español» por la Philipps-Universität Marburg (Alemania) y Maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana, Xalapa. Actualmente estudia el doctorado en Letras Mexicanas de la UNAM con una investigación sobre las dramaturgas mexicanas y sus procesos creativos bajo la tutela de Carmen Leñero. Ha tomado talleres de dramaturgia con Ximena Escalante, Alberto Villarreal, David Gaitán, Mariana Hartasánchez y Mauricio Kartun. En 2016 representó dos obras infantiles de su autoría: *Dónde jugar en paz y Cosimo e³ Viola y las reglas inquebrantables* (Microteatro «Por Pan»). En 2017, estrenó *Sana, sana, alita de murciélago* (texto, dirección y títeres) con las actuaciones de Francisco Pita y Yunuenn Hidalgo Dorantes.

«Seguir haciendo teatro es un acto de rebelión,  
es un acto de amor, de ilusión y certeza de  
que el mundo puede y debe ser mejor.»

Perla Szuchmacher

¿Quién no ha temido alguna vez la página en blanco? ¿Quién no se ha atrevido a empezar por el miedo de fracasar? A veces las propias expectativas pueden ser tan altas que nos impiden arrancar. Tanto la escritura de una obra dramática como la de un ensayo literario fluye en el momento en que existe una verdadera necesidad de decir o de hablar, entonces la necesidad se convierte en necesidad y finalmente no queda de otra: se escribe «con arrojo».

Conforme fui avanzando en mi investigación doctoral sobre los procesos creativos de diversas dramaturgas mexicanas, me pareció cada vez más importante caminar sendas novedosas y descubrir voces desconocidas<sup>1</sup>. En primer lugar, me identificaba con las producciones de las dramaturgas jóvenes y, en segundo, ellas se mostraban más accesibles: me compartían sus obras y estaban dispuestas a dialogar conmigo. Este diálogo con las creadoras ha probado ser un elemento del todo enriquecedor para mi estudio teatral. Considero que investigar teatro implica un trabajo de campo que conlleva asistir a las obras y, de ser posible, conocer a las autoras. Limitarse sólo al estudio del texto dramático sería como leer una receta sin probar el plato.

Si bien hubo un boom de dramaturgas en los años noventa, éste no se compara con la cantidad de voces femeninas que existen en la actualidad<sup>2</sup>. Es posible mencionar algunas dramaturgas que cuentan ya con una trayectoria de más de diez años como Sabina Berman, Estela Leñero, Silvia Peláez, Berta Hiriart, Ximena Escalante, Elena Guiochins, Verónica Musalem, Mariana Hartásanchez, Maribel Carrasco, Verónica Maldonado, Amaranta Leyva y Verónica Bujeiro. Todas ellas siguen estrenando en los teatros más prestigiosos y con frecuencia están presentes en la cartelera actual. Por ejemplo, *Mestiza Power* de Conchi León se ha convertido en un clásico del teatro mexicano y se sigue representando hasta la fecha. Bárbara Colio, por su parte, acaba de obtener el Premio Juan Ruiz de Alarcón 2017, otorgado tras haber conseguido una presencia constante y notable en los escenarios nacionales e internacionales. La mayoría de estas dramaturgas son también profesoras:

ofrecen talleres de escritura y están preocupadas por la formación de las nuevas generaciones<sup>3</sup>.

En este artículo me detengo en la labor de algunas dramaturgas «emergentes». El criterio para reunir las no es su fecha de nacimiento, tampoco considero que se pueda hablar de una generación, más bien agrupé a aquellas que, desde mi punto de vista, escriben con una actitud similar, con valentía o «con arrojo». Las autoras seleccionadas han montado al menos dos obras, en el presente continúan activas y destacan por su alto compromiso con el hecho teatral. Un último criterio ha sido mi acceso a su trabajo y el haber asistido a sus obras en una ocasión como mínimo.

Las dramaturgas aquí reunidas, pero, también de manera en general, deberían dividirse en dos grupos: en aquellas que escriben para sí mismas y en aquellas que escriben para otros. Mariana Villegas, Micaela Gramajo y Sara Pinedo crean la mayoría de sus textos para encarnarlos y la escritura se perfecciona o se complementa con la puesta en escena. Además, las obras autobiográficas no tendrían sentido en el cuerpo de alguien más, son dramaturgias personalizadas. Luego hay quienes, si bien tienen una formación actoral, sienten o saben que su fuerte es la escritura como Nora Coss, Bárbara Perrín Rivemar y Ana Sánchez Bernal. Ellas tres no necesariamente piensan en pisar el escenario. Si ellas mismas montan las obras o lo hace alguien más depende del texto y, quizás, del apego que le tienen. Bárbara Perrín Rivemar, la más joven de todas, ha escrito varios textos que fueron escenificados por algunos de los directores más prestigiosos<sup>4</sup>.

Cuando alguien comienza a escribir se puede preguntar: ¿a partir de qué momento o de cuántas obras montadas uno tiene el derecho a nombrarse dramaturgo? El año pasado, cuando conocí a Micaela Gramajo Szuchmacher, ésta me comentó modestamente que no se consideraba dramaturga, se veía más bien como actriz con necesidad de escribir. Este año Paso de Gato publicó *Cosas pequeñas y extraordinarias* que creó en co-autoría con Daniela Arroio. La compañía Proyecto Perla tuvo tres temporadas apoyadas por el INBA y, en poco tiempo, gracias a su éxito, la obra se ha convertido en un clásico del teatro para niños. La hija de la dramaturga y directora Perla Szuchmacher no se asume como dramaturga porque su preocupación principal se encuentra en la realización escénica. No obstante, la calidad de sus textos (materiales) da prueba de que también es una excelente dramaturga.

Inicialmente quería abarcar el trabajo de tres dramaturgas más: Fernanda del Monte (CDMX, 1978), Itzel Lara (CDMX, 1980) y Jimena Eme Vázquez (CDMX, 1991). En el caso de las dos primeras ya no se puede hablar de dramaturgas emergentes, pues llevan varios años escribiendo y publicando sus textos dramáticos. Con ellas quería mostrar que «escribir con arrojo» se puede interpretar como la simple necesidad de escribir, de no poder hacer otra. La escritura y la creación como necesidades vitales. Me pareció importante, incluir la voz siempre crítica de Fernanda del Monte con su singular perfil como creadora-investigadora. También Jimena Eme Vázquez, ganadora del Primer Premio de Dramaturgia Joven Vicente Leñero con su obra *Antes* (2015), se está anunciando con un enorme potencial y una facilidad para escribir. Ella es, además, una apasionada espectadora de teatro que deja seguido sus reseñas sensibles y perspicaces<sup>5</sup>.

Existen pocos estudiosos en México que piensan o investigan la dramaturgia contemporánea; sin embargo, los hay: David Olguin (2011), Rocío Galicia (2012), Rubén Ortiz (2015), Gabriel Yépez (2012) y Fernanda del Monte (2013), son algunos de los ensayistas en este campo que logran admirablemente hacer un puente entre la praxis y la teoría. Una gran parte de las investigaciones que se están realizando en el CITRU (Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli) se dedica a hechos teatrales más bien históricos. Para conservar lo efímero del arte teatral, éste debería ser registrado en el momento de su creación, de personas que asistieron a las funciones. ¿Cómo se les da legitimidad a los jóvenes artistas si no es por un premio de dramaturgia? ¿Cómo se decide si vale la pena hablar, por ejemplo, de estas seis dramaturgas (y no de otras u otros) si todavía no existen estudios más amplios? En cierto modo, son los jóvenes investigadores que deben entrenarse en escribir sobre sus jóvenes contemporáneos para dejar testimonios<sup>6</sup>.

## 1. NORA COSS

Este año circuló en las redes sociales un texto de Nora Coss (Sabinas, Coahuila, 1982) intitulado *Si tienes huevos, escribe teatro. Te reto*. En dicho texto trata de resumir lo que la autora considera fundamental para la escritura dramática. El blog se dirige a jóvenes por lo cual se expresa en un tono coloquial, sin embargo, el mensaje queda claro:

Quizás en resumen lo único que puedo declarar es que escribir Teatro no es para tibios, es para creadores todo terreno, para los que no nos conformamos con quedarnos en la hoja, sino tenemos que ocupar un foro, un sótano, un lobby, una cocina, una caja, una burbuja, una mente, al menos una, de un espectador que entró a un teatro sin saber que estaba por internarse en un campo minado.

Si tienen los huevos, escriban Teatro. Los reto (Coss, 2016a).

Resulta difícil no coincidir con la autora en que un texto dramático que termina en un cajón ha fallado en su objetivo. Ella misma sostiene en otra parte: «Un dramaturgo no construye dramitas, ¡construye bombas, carajo!, es un experto en el oficio de crear artefactos escénicos que provoquen, que seduzcan» (Coss, 2016a). La escritora no desea complacer a nadie, mucho menos quiere que le digan que sus obras son bonitas; más bien anhela que sus espectadores salgan del teatro emocionados, tocados, y sobre todo «a l t e r a d o s»<sup>7</sup>. Este tipo de teatro al que alude Coss no es apto para cualquier público; así como pide que quienes deseen ser dramaturgos tengan valor, yo agregaría que el espectador lo necesita también. En el caso ideal, debe tratarse de un público que no se altere en la primera sacudida, que aguante escuchar verdades y atrocidades, que en vez de cerrarse abra la mente y agudice su conciencia.

## 2. BÁRBARA PERRÍN RIVEMAR

*Todavía tengo mierda en la cabeza* (2013) no fue el primer texto dramático escrito por Bárbara Perrín Rivemar, pero probablemente fue su primera «bomba», como diría Nora Coss. La dramaturga y actriz bajacaliforniana cuenta que escribió la obra en un vuelo de avión, enfurecida, con el último suspiro de su adolescencia.

Me inspiré, si podemos decirlo así, en las propias desventuras adolescentes de los 14 a los 17. Sin llegar a ser una obra autobiográfica, sí existen elementos muy personales en ella: en general, un primer amor doloroso, marcado por una codependencia tremenda y adicciones.

[...] Fue la borrachera post-taller de Alejandro Ricaño en la que con total desfachatez me dijo que lo que tenía que hacer era escribir «con arrojo». Bien pudo haber dicho «con más huevos» pero me gusta recordar el momento con un poquito de poesía...

Entonces quité el freno y en un berrinche de arrojo escribí *Todavía tengo mierda en la cabeza*, cruda hasta la náusea, en un vuelo de avión (Perrín Rivemar, 2016a).

El dramaturgo y director Alejandro Ricaño (1983) le dio un consejo que al menos para ella fue de enorme utilidad. Desde aquel taller los dos mantuvieron un vínculo de aprecio mutuo, de tal manera que el dramaturgo de Xalapa acaba de dirigir su último texto: *Todos los peces de la tierra* (Teatro la Capilla, 2017)<sup>8</sup>. *Todavía tengo mierda en la cabeza* se ha leído en diferentes festivales y encuentros de dramaturgia joven y se convirtió en el letrero de su escritura: una voz fresca, juvenil y audaz. Por eso en 2016, la directora Mariana Giménez le encargó hacer la adaptación del controvertido libro titulado *Intet* (2000) de la escritora danesa Janne Teller. El resultado fue un nuevo acierto de la dramaturga tijuanaense. *Nada* tuvo una temporada exitosa en el Teatro Santa Catalina (Teatro UNAM). Al parecer, le es fácil hablar de temas «tabúes» o que al menos aparentan serlo para cierta parte de la sociedad mexicana. Por ejemplo, aún en el siglo XXI se siguen encontrando muestras de machismo: un hombre puede tener la cantidad de novias o amantes que quiera, eso lo hace viril; no obstante, la mujer que ha tenido más de una pareja sexual es señalada como una puta. En *Todavía tengo mierda en la cabeza* se alude a esta idea conservadora y machista:

Tenía dieciséis años, había tenido tres novios y me había acostado con cinco. [...]

Cada vez mejor que la anterior.

Nunca me acosté con mis novios.

Qué asco.

¿Los novios?

Sí.

No tengo ningún problema.

No hay un porqué.

Me gusta, ¿qué tiene de malo?

Qué puta.  
Qué machista.  
Qué puta.  
Misógina retrógrada.  
Janis, eres bien puta.  
Empecé a los catorce, y me gustó tanto que no me detuve.  
A Janis la criaron así. Sin tabúes.  
Tuve una bella infancia porque no recuerdo nada de ella.  
Le bajó por primera vez a los quince.  
De los quince para atrás, no me acuerdo de nada (Perrín Rivemar, 2016b, págs. 416-417).

En este fragmento se puede observar que no se está haciendo ninguna distinción entre las voces, pues no es explícito quien lo dice (será trabajo del director). A lo largo de la obra se repiten palabras como «mierda», «puta» y «qué asco», por lo cual tan solo el lenguaje juvenil puede resultar chocante para un público que no está acostumbrado a este tipo de expresiones. Por el tono que predomina en *Todavía tengo mierda en la cabeza*, se puede adivinar que fue escrita con un impulso de enojo o rabia. Entre las líneas vibra una emoción «real» de la autora, es por eso que llega al lector con vehemencia. Es como si el personaje no se pudiera frenar y tuviera que decir toda su verdad. Es la ventaja de la juventud que tiene su encanto en la soltura y en la irreverencia.

### 3. MARIANA VILLEGAS

Escribir con arrojo puede significar también tener el valor de relatar una historia autobiográfica. A pesar de construir un personaje de ficción, «un Yo-otro», es la misma autora con su cuerpo «real» la que se expone en escena, por eso da a veces la sensación de auto-desnudarse delante de los espectadores. A Mariana Villegas (Sinaloa, 1986) la vi por primera vez actuar en su unipersonal más reciente *Este cuerpo mío* (2017). Para la actriz el proyecto significó un logro de auto-superación: pues expone su cuerpo en el escenario como se expone la carne en el mostrador de una carnicería. Mariana Villegas es consciente de no tener la figura de la Venus de Botticelli y tampoco aspira a tenerla. En *Este cuerpo mío* muestra su capacidad de reírse de sí misma, del concepto de la

seducción, de las normas de lo que debería ser un cuerpo atractivo. Su composición escénica hace pensar en una «dramaturgia del cuerpo», ya que otra persona con un cuerpo diferente hubiera contado otra historia. En *Este cuerpo mío* era interesante observar cómo el discurso corporal se volvía más poderoso e impactante que el de las palabras. En esta puesta en escena fue la carne que se arrojaba.



Ilustración 1: Mariana Villegas en *Este cuerpo mío* (2017) Foto: Antonieta López.

La dramaturgia de su unipersonal anterior, *Se rompen las olas* (2012), al contrario, da muestras de una gran potencia verbal: las palabras golpean y sacuden al lector-espectador<sup>9</sup>. En su escritura hay una complejidad dentro de la sencillez, el estilo y tono son francos. El punto de partida para hacer la investigación de esta obra autobiográfica fue la relación entre sus padres. Mariana Villegas relata al lector-espectador: «Yo nací el 5 de octubre de 1986 a poco más de un año del terremoto del 85. Yo eso no lo viví, pero estoy segura de que si no hubiera temblado yo no hubiera nacido.// Cuando mi mamá le dio la noticia a mi papá de su embarazo tuvieron una discusión y él se fue. Yo no crecí con mi papá» (Villegas, 2012, pág. 12). La autora entrelaza hábilmente el hecho histórico del terremoto con la historia personal de sus padres, busca entender sus comportamientos y lo realiza al compararlos con sus propias experiencias. Villegas habla abiertamente de su sexualidad, del hombre

con quien está saliendo y de la facilidad con la que es posible quedar embarazada. De hecho, cuando habla de «él», el lector se puede confundir, pues en algunos momentos no queda claro si está hablando de su novio o de su padre. La autora juega a propósito con esta ambigüedad. También es necesario prestar atención a frases como «me imaginé» o «puedo pedir lo que quiero», pues son pequeñas marcas que revelan que se está hablando de las fantasías del personaje:

Y cuando esté en su mejor momento, quiero que abra los ojos y se dé cuenta que soy yo. ¡Que se está cogiendo a su hija!

Quiero que cuando vayamos a la playa me hagas el amor papá, me cojas como a nadie te has cogido. Quiero que te vayas corriendo al mar a enfriarte, buscando a mi mamá para abrazarla y preguntarle si en realidad yo soy tu hija, que por qué soy así, que tenías otra idea de mí. Quiero que tu cuerpo pese tanto de culpa que te hundas. Allá abajo te vas a encontrar con mi mamá, quiero que la tomes de la mano y se vayan los dos nadando: marido y mujer. Yo me voy a quedar aquí, esperándolos bajo el rayo del sol, para tomarnos esa foto familiar que tanto quiero.

En esa foto ustedes van a salir ahogados y yo calcinada (Villegas, 2012, pág. 10).

Villegas articula un deseo de tener una familia convencional, pero sobre todo siente un deseo de que su padre la desee y quiera. Para ella fue importante saber y entender que el rechazo del padre no fue algo personal —contra ella— sino que fueron más bien las circunstancias históricas o las tragedias previas. Raúl Silva Nava le relató que su familia verdadera había fallecido en el terremoto. Su mujer embarazada y su hijo de dos años quedaron enterrados bajo los escombros.

En las historias autobiográficas suelen existir hechos reales que en el momento de ser escritas se convierten en ficciones del autor quien además agrega escenas no vividas pero imaginadas. De este modo el autor construye la verdad que se quiere contar a sí mismo. En este sentido, *Se rompen las olas* puede ser considerada la verdad de la dramaturga, o cuando menos la versión que ella desea recordar.

## 4. MICAELA GRAMAJO

Saber toda la verdad acerca de la desaparición de su tío fue lo que impulsó a Micaela Gramajo (Buenos Aires, Argentina, 1976) a indagar en esos hoyos negros del olvido y a romper ese «pacto de silencio» que reinaba en su familia. *Te mataré, derrota* (2015, 2016 y 2017)<sup>10</sup> es una obra autobiográfica escrita e interpretada por la autora y relata la historia de dos exilios: el de su abuelo Jaime, quien huyó de los nazis, de Polonia a Argentina, y luego el de su padre quien escapó del golpe de estado militar en Argentina y buscó refugio en México con su esposa, Perla Szuchmacher, y su hija recién nacida. Lo que al inicio parecía una estancia temporal, se convirtió en un exilio prolongado. Crecer en una familia de exiliados es crecer con incertidumbres y dudas. Cuando era pequeña, tenía un sinnúmero de preguntas que no se atrevía a hacer. En *Te mataré, derrota*, al adentrarse en la niñez que fue, logra romper el nudo del pasado. Mientras su sobrino Nicolás toca el saxofón, Micaela Gramajo habla con ira y al mismo tiempo avienta unos trompos coloridos al suelo. La imagen escénica es dinámica y enérgica. En el texto se puede descubrir la composición que hizo entre trompos (acción) y palabras. Ambos son arrojados:

MICAELA: *TROMPO* ¿Qué hacemos aquí? ¿Por qué vivimos aquí?  
¿Por qué hablan diferente? Hablan diferente. Todos hablan diferente.  
No entiendo. *TROMPO*

[...] Pollo con chocolate. *TROMPO* Poio, pollo... Posh. *TROMPO*  
*TROMPO*

Mamá, ¿qué es esa música tan triste que siempre escuchas? Tango. No me gusta. No me gusta.

¿Por qué vivimos acá si toda la familia está allá? Algunos amigos de la escuela comen con sus abuelos, tíos y primos los domingos, ¿por qué yo no? *TROMPO*

[...] ¿Por qué grita mi mamá en el teléfono? Porque estamos muy lejos.  
[...] Hola Tata, hola Yaya, no sé qué más decir, cualquier cosa, canta una canción. Los extraño mucho. PUNTO *TROMPO* Esperamos carta pronto PUNTO *TROMPO* Feliz año nuevo PUNTO *TROMPO* Feliz toda tu vida PUNTO *TROMPO*

¿Cómo que ya no están? ¿A dónde se los llevaron?

[...] Mi abuela habla muy bien el mexicano, dice: volcán popotépel y jugo de jacamaica.

Cilantro, epazote, chayote, nopal. Cilantro, epazote, chayote, nopal.

*TROMPO TROMPO TROMPO TROMPO TROMPO TROMPO TROMPO*

¿Qué le pasó a mi tío Alejandro? ¿Dónde está? (Gramajo, 2017, págs. 2 y 3)

Las palabras se atropellan, se repiten, pues es imposible avanzar sin haber resuelto la pregunta del pasado. En la escena siguiente, el personaje cuenta que orinaba en la cama hasta los ocho años. Este problema se resolvió cuando los padres por fin le explicaron la causa del exilio: fue entonces que comprendió las circunstancias y la lejanía de la abuela.



Ilustración 2: Micaela Gramajo en *Tc mataré, derrota* (2017) Foto: Nacho Ponce.

Los proyectos en los que participa Micaela Gramajo suelen tener una raíz de compromiso social y/o político. Sus obras suelen ser tan conmovedoras porque están inspiradas en historias verdaderas. Con su compañía «Bola de Carne» ha representado la obra *El cuerpo de U* (2015, 2017). En ella el público está involucrado de tal manera que tiene que votar por lo éticamente correcto. Los casos expuestos están basados en hechos reales.

*Cosas pequeñas y extraordinarias* (2015), tiene también un trasfondo autobiográfico. La obra para niños escrita con Daniela Arroio cuenta la historia de una niña que vive la experiencia traumática del exilio. En la puesta en escena, Micaela Gramajo interpreta a Emma de ocho años y su actuación es auténtica, pues no infantiliza al personaje, sino que interpreta a una niña inteligente y perspicaz:

EMMA: ¿Desaparecidos? Las personas no desaparecen así, nada más.

PAPÁ: Tienes razón, Emma, las personas no desaparecen así, nada más. A tu tío y a los demás se los llevaron.

EMMA: ¿Quiénes se los llevaron?

MAMÁ: No sabemos.

EMMA: ¿A dónde se los llevaron?

PAPÁ: Tampoco lo sabemos.

EMMA: ¿Por qué se los llevaron?

PAPÁ: Mira, Emma, en nuestro país, desde hace mucho tiempo suceden muchas injusticias. Tu tío mostraba esas injusticias en sus fotografías, y nosotros escribíamos sobre ellas, pero hay personas que no quieren que esa información se sepa (Arroio y Gramajo, 2017, pág. 23).

La vigencia de estos parlamentos es brutal: ser periodista y querer practicar la libertad de expresión en México significa poner la propia vida en riesgo. El dramaturgo y director David Gaitán escribió en la portada de la publicación de *Paso de Gato* que resulta importante «llevar conversaciones fundamentales a públicos fundamentales». Afortunadamente, el teatro mexicano para niños va por un buen camino: el público infantil y, sobre todo, los padres se muestran cada vez más dispuestos a asistir a funciones con temáticas que antes se consideraban inadecuadas para los niños. No es del todo beneficioso encerrarlos en burbujas, ellos también necesitan que les cuenten historias verdaderas.

Para escribir —no sólo teatro, sino cualquier género literario— es vital conservar al niño interior que nos mantiene conectados con el mundo de la imaginación. Conviene ser como una niña rabiosa que avienta sus trompos y que no cesa de hacer preguntas hasta saberlo todo. Gracias a su curiosidad y su rebeldía, Micaela Gramajo es una de las actrices y dramaturgas más destacadas que ofrece el panorama del teatro independiente. En ambas compañías, tanto «Bola de carne» como «Proyecto Perla», se entrega con cuerpo y alma. La motivación para trabajar la

encuentra siempre en sus inquietudes personales y en sus convicciones humanistas, de manera que su teatro irradia sinceridad y logra provocar un impacto significativo.

## 5. SARA PINEDO

Actualmente, Sara Pinedo (León, Guanajuato, 1987) es una de las jóvenes creadoras más comprometidas políticamente. Su obra oscila a menudo entre lo personal y lo político, entre lo local y lo global. Sus estallidos contra las autoridades del Estado o contra la burocracia son reales. Para ella escribir significa una posibilidad para combatir las injusticias. La actriz y dramaturga se encuentra, además, involucrada en un trabajo comunitario que responde a su inquietud por escuchar la visión de los vecinos y de los antepasados. Sin embargo, su ira no la manifiesta en expresiones violentas o vulgaridades, más bien opta por un tono irónico como en *Monólogo para dos actrices y un cerdo con gastritis* (2014-2015), pues la ironía suele ser el arma de la inteligencia. Pinedo prefiere que el público saque sus propias conclusiones, por lo que afirma que en sus textos le interesa arrojar imágenes sin mayor explicación (2017).

*Aparte* (2014, 2016) es el título de una obra documental del Colectivo Alebrije que habla entre otras cosas sobre el Barrio Arriba de León, Guanajuato. La fundación de este barrio tiene un origen de carácter racista, ya que los negros y los mulatos fueron segregados y mandados a vivir en otro lugar, es decir «aparte». Sara Pinedo dio cohesión al texto dramático que fue elaborado previamente con los otros dos jóvenes que actúan junto a ella. Su estructura quedó como un collage de múltiples fragmentos y temas. El hilo conductor de la obra es el motivo de la piel. Durante su temporada en la sala del Centro Cultural del Bosque en la Ciudad de México, el espacio se llenó con piezas de cuero que desprendían su olor particular. La puesta en escena en comparación con el texto se enriquece cabalmente gracias a los elementos performativos. Por ejemplo, las inundaciones que había vivido la ciudad a lo largo de su historia se ilustran con varias cubetas de agua que se arrojan al centro del escenario. Para obtener una idea del tono de *Aparte*, cito un primer fragmento del texto:

Hay muchos Leones en León, hay un chingo de Leones en León. León, donde «El trabajo todo lo vence», o al menos es lo que dice su escudo, conformado por su San Sebastián, «so sexy», el santo patrono de la ciudad; Un león, que hace referencia al Reino de León en España de donde obviamente se copió el nombre, la religión y todo lo que se pudo copiar; el logotipo de su fundador, el Virrey Martín Enríquez Almanza; y finalmente un panal, un panal con abejas, simbolizando lo laboriosos que somos su millón 436 mil 733 habitantes. León, también conocido como «La Capital del cuero y el calzado», alguna vez con certeza, ahora yo no sé qué tanto (Pinedo, 2016b, págs. 6 y 7).

La historia de León como la capital del calzado está estrechamente vinculada con la historia familiar de la actriz y dramaturga Sara Pinedo. Su abuela María Dolores Ramírez se dedicó durante toda su vida a la fabricación de zapatos. En un momento de la obra se explica el procedimiento de la curtiduría, que se refiere al proceso químico y tóxico mediante el cual se convierten los pellejos de animales en cuero. En otro cuadro, «De cueros y cromo» el paisaje leonés se tiñe de verde y Pinedo inserta su crítica social:

El león de la panza verde *C'est tout vert* el origen la cosecha toda ciudad tiene sus agujeros cosechar cueros conlleva sus residuos y su cromo corren por los pisos aguas verdes no sólo se tiñen las pieles de paso el agua y los pisos de verde sin igual el león la ciudad sus agujeros el cerdo la res el conejo las botas los cinturones el valiente el curtidor el descarnador los cueros el cromo el agua verde los ríos de agua verde los pisos verdes los valientes el trabajo arduo el tambor la cal la piel el machete las dos caras del cuero (Pinedo, 2016b, pág. 24).

El texto continúa en un ritmo vertiginoso, se escupen más y más palabras, salen más y más verdades hasta llegar a la sangre verde, a los efectos secundarios, el efecto carcinógeno, leucemia, lesiones renales e intoxicaciones crónicas. «Tenía 12 años y un tumor en la cabeza cuando morí» (Pinedo, 2016b, pág. 25), dice un niño. Una vez más se da voz a los que normalmente no cuentan con ella. Su denuncia es indirecta y sutil, sin embargo, el lector-espectador entiende que los culpables son otros, los «invisibles» como los empresarios y las autoridades que no protegen la salud de sus empleados o ciudadanos.



Ilustración 3: Sara Pinedo en *Aparte* (2016) Foto: Nacho Ponce.

El epígrafe de *Aparte* «Recordar ahora, por si después olvido» es en sí mismo una indicación sobre el propósito de este collage escénico, en el cual cada actor participa con una anécdota personal de su familia. Sara Pinedo se refiere a esta obra como un ensayo sobre la memoria, la identidad y la pérdida de ellas. La historia de su abuela es conmovedora y es posible afirmar que, al hablar de ella logra abarcar la experiencia de otros habitantes: «A la abuela cualquier recuerdo ‘feliz’ la hacía regresar a uno ‘triste’ lo que sea que eso signifique para cada uno. La historia de uno es directamente proporcional a la de todos» (Pinedo, 2016b, pág. 20).

Los leoneses que vieron el espectáculo se sorprendieron de que fuera posible hacer una obra de teatro sobre su ciudad y sus vidas. Por su parte, los espectadores que no son originarios de León se identificaban de cualquier forma con otros elementos, ya que la descomposición del Barrio Arriba es paradigmática de la corrupción del país entero: «Fachadas, no más que eso. Si usted se acerca más de lo debido, si usted observa más de lo acostumbrado, si usted se recarga en las astillas podrá ver a lo lejos, en el interior, la realidad: ruinas» (Pinedo, 2016b, pág. 25). Similar al caso de Micaela Gramajo, el compromiso social de Sara Pinedo es auténtico, su forma de concebir el teatro es congruente con su

estilo de vida: siempre en rebeldía contra las injusticias y, sobre todo, las injusticias locales.

## 6. ANA SÁNCHEZ BERNAL

Pocos han de conocer el trabajo de Ana Sánchez Bernal (Guadalajara, 1988) quien llegó en el 2016 a la Ciudad de México para estudiar el Diplomado de Transversales. Ella es la autora de *Fast Food*, texto incluido en la nueva antología *Dramaturgia jalisciense contemporánea* (2017) de Paso de Gato. En su obra primeriza habla de una generación que ha crecido bajo una falta de identidad, que no se encuentra a sí misma, ni al otro, que expresa pocas emociones y siente más empatía con unas palomitas de maíz, el sonido de unos granos reventándose provoca al personaje incluso más sensaciones que la compañía de su pareja. *Fast Food* es un texto abierto que permite diversas interpretaciones dependiendo de la visión y percepción del lector-espectador.

La búsqueda más reciente de Ana Sánchez Bernal, la cual inició a principios de 2016, expresa lo opuesto a la aventura dramática anterior. Mientras que en la primera todo es rápido y efímero como la comida rápida, lo que le interesa en su nueva exploración artística es la eternidad. En marzo de 2017, asistí al ensayo del *Ensayo sobre la eternidad* en la casa privada de la autora. El título no es sólo un atractivo juego de palabras, sino que es lo que mejor describe el proceso creativo. Durante el ensayo, la autora nunca avisó a los invitados que la obra ya había comenzado. La anfitriona simplemente se sentó a escribir en la computadora mientras los demás veíamos la proyección de sus palabras en la pared:

Pensé que quería escribir una obra de teatro,  
Ahora que estoy aquí sentada intentándolo, no me siento muy segura.  
Sería mejor simplemente estar con ustedes comiendo pizza, sin ningún  
rollito de pretexto.

Acaba de llegar Nacho Ponce, él me prestó el proyector. No ha visto  
nada, le conté algunas cosas, dice que solo viene porque cree que esto  
sale de mi corazón.

Aquí está la hija de Dorte, dice que está rica la cama y se quitó los zapatos.  
Quiere dormirse (Sánchez Bernal, el 23 de marzo de 2017).

La actividad que la autora inició podría denominarse una «dramaturgia del instante». Aunque las palabras al comienzo eran espontáneas, poco mediadas, al convertirse en escritura se convirtieron algo fijo, en memoria, o en algo repetible hasta la eternidad. En el producto escritural radica quizás la diferencia con el performance. Antes de comenzar, la autora había pedido a todos los asistentes que anotáramos una canción que podríamos escuchar una y otra vez. Estos datos se convertirían en una especie de *playlist* en Youtube para seguir escribiendo sobre un fondo musical:

Enya (only time) – Guau, no sé quién la eligió, ni porqué inicié con esta canción, pero créanme, mi papá ya estaría llorando. Gracias. Me acuerdo de él con la canción, ¿ustedes se acuerdan de alguien? A veces todo se trata de recordar, ¿no? ¿Apoco no escuchan a la niña jugando y recuerdan algo? ¿Cómo estar en una navidad con sus primos? Tal vez la canción les recuerde algo que ni siquiera es suyo. El momento de alguien más. ¿De quién es este momento? (Sánchez Bernal, el 23 de marzo de 2017)

Lo que los espectadores todavía no sabían al leer las palabras de Ana Sánchez Bernal era que unos minutos después ella iba a abandonar su asiento para cederlo a los demás, para que continuaran con el texto o con la «dramaturgia del instante». De esta manera la computadora se convirtió en una especie de «micrófono abierto» pero por escrito. Las circunstancias de este «ensayo del ensayo» fueron particulares, es decir, no del todo repetibles: sin embargo a través de esta prueba se delinea el potencial y la fuerza creativa de la dramaturga jalisciense. Las palabras surgieron de ella como agua del manantial y apasionaron a los demás. No cualquier persona logra crear una atmósfera que instaure este grado de confianza e intimidad. Con su carisma condicionó el espacio y el ensayo. Por eso podría decirse que la dramaturgia del instante de Ana Sánchez Bernal es una escritura con arrojo, ya que emociona y, en efecto, arroja a los demás.



Ilustración 4: Ana Sánchez Bernal en su computadora durante el ensayo del *Ensayo sobre la eternidad* (2017) Foto: Nacho Ponce.

## 7. CONCLUSIONES

Algo que comparten las dramaturgas aquí reunidas es que todas son especialmente carismáticas y, de cierto modo, sus fuertes personalidades se hacen notar en sus creaciones dramáticas o en su presencia escénica (Villegas, Gramajo, Pinedo). El lema «escribir con arrojo» me dio la posibilidad de unir a dramaturgas con estilos e inquietudes bastante disímiles. Sin embargo, a través del orden de mi argumentación traté de señalar también aspectos que tienen en común, como el espíritu rebelde e irreverente. Me interesaba exponer cómo dicho fenómeno se podía interpretar de maneras diferentes. Por ejemplo, Coss y Perrín son las más preocupadas por crear material explosivo. En cuanto a Villegas y Gramajo el arrojo se puede entender cómo la valentía para contar algo autobiográfico; ambas investigaron e indagaron en un pasado doloroso. Si se contempla el trabajo de Pinedo, se podría hablar de un arrojo político, pues el activismo social se ve reflejado en sus creaciones escénicas. En Sánchez Bernal observé una especial manera de compartir recuerdos y emociones para entusiasmar o «arrojar» a los demás espectadores. En la

gran parte, el «arroyo» se puede entender como un acto de rebelión, de amor, de ilusión y certeza de que el mundo puede y debe ser mejor. Encuentro en el «arroyo» mucho idealismo, por eso las dramaturgas cuando se enfrentan a hechos injustos, les provoca enojo o rabia.

Dicha actitud la descubrí también en la obra *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell que, gracias a su publicación en la serie de los cuadernos de Paso de Gato en 2012, ha sido de fácil acceso en México. Los textos de las dramaturgas mexicanas están llenos de ecos del discurso vertiginoso de Liddell. No lo veo como una influencia de la dramaturga española, más bien como un fenómeno entre contemporáneos. Sobre todo, en *Todavía tengo mierda en la cabeza* de Perrín se encuentra una condición parecida: los personajes vomitan las palabras. En Liddell existe un asco provocado por la doble moral del Señor Puta [presidente] y en Perrín el asco es causado por la doble moral de la sociedad.<sup>11</sup>

Al exponer los trabajos de las dramaturgas, traté de captar su esencia. Como esencia entiendo aquello que no necesariamente puede ser explicado en palabras, como el sabor que deja un pastel en la boca, algo totalmente subjetivo. Para conservar el «sabor» o tono original me parecía significativo citar pasajes largos de las autoras. Quise ofrecer al lector bocados lo suficiente grandes para despertar su apetito y animarlo a buscar las obras completas. En este sentido, la página «dramaturgia-mexicana.com» es un portal importante para conocer a nuevos dramaturgos mexicanos.

Al artista o creador le puede resultar molesto que llegue un investigador con la intención de poner una etiqueta a su trabajo y de encajillarlo. En el caso de las dramaturgas mujeres, es cuestionable si su producción literaria se debería aislar de la de los hombres, pues existen tantas ventajas como puntos en contra. No obstante, concuerdo con la escritora e investigadora Fabienne Bradu quien afirma que lo más conveniente es ahorrarse el tiempo de las justificaciones y discusiones. ¿Por qué no adentrarse directamente en la temática y en sus obras? Aunque en este artículo solo hablo de las plumas femeninas, esto no quiere decir que «el arroyo» sea algo exclusivo de la escritura de mujeres. De hecho, como se mencionó al inicio, Alejandro Ricaño fue un maestro influyente para Bárbara Perrín Rivemar. El dramaturgo y director de Xalapa es un representante y un partidario de este tipo de textos. El año pasado abogaba a favor de *Bye Bye Bird* de José Manuel Hidalgo, para

que obtuviera el Premio nacional de dramaturgia joven «Gerardo Mancebo Del Castillo» 2016.<sup>12</sup> Dicha obra, que seguro fue escrita con arrojo, puede resultar vulgar a ciertos lectores-espectadores. La apreciación de este tipo de textos parece depender de gustos personales y estados de ánimo. También hubiera sido interesante leer un artículo que uniera los trabajos de David Gaitán (CDMX, 1984), Ángel Hernández (Tampico, Tamaulipas, 1980), Richard Viqueira (CDMX, 1975) y Antonio Zúñiga (Parral, Chihuahua, 1965). Desde mi punto de vista, ellos —entre otros como L.E.G.O.M., Enrique Olmos de Ita, Alberto Villarreal y Gibran Portela— son los dramaturgos cuyo estilo y técnica pueden ser clasificados como «escrituras de arrojo». Sus textos y montajes suelen tener ingredientes intensos y explosivos. El crítico de teatro Roberto Sosa López escribió en una reseña sobre *Bozal* (Teatro Julio Castillo, 2017) de Richard Viqueira: «Sus obras pueden tal vez no agradarle al espectador, pero nunca lo dejan indiferente.» Ésta es precisamente la característica de la que habló Nora Coss y que ella consideraba fundamental para la escritura dramática.

Cuando pregunté a Fernanda del Monte cuáles eran sus obras escritas con arrojo,<sup>13</sup> contestó: «La verdad todas. *Palabras escurridas, Reflejos de ella y Sinistra* son los más pulsionales, diría yo. *Tránsitos* también es muy violento, acababa de dar a luz y me sentía muy corporal» (2017) Si bien «escribir con arrojo» se convirtió en una etiqueta para este artículo, la mayoría de las dramaturgas se sintió identificada con ella. También les dio gusto y cierto orgullo encontrarse unidas al lado de las demás dramaturgas. «Escribir con arrojo» expresa una actitud, un espíritu joven y rebelde. Puede ser interpretado como un consejo valioso para futuras dramaturgas y también dramaturgos: quitar el freno y escribir sin miedo, sin olvidarse de que lo más importante es tener algo que decir.

## 8. OBRAS CITADAS

- Arroio, Daniela y Gramajo Szuchmacher, Micaela (2017). *Cosas pequeñas y extraordinarias*. México: Paso de Gato.
- Barrera, Reyna (2003). *Escena con otra mirada: Antología de dramaturgas*. México: Plaza y Valdés.

- Chabaud, Jaime. (2017). *Todos los peces de la tierra*. [En línea]. [http://m.milenio.com/cultura/todos\\_los\\_peces\\_de\\_la\\_tierra-barbara\\_perrin-teatro-historia\\_orfandad-abandonomilenio\\_0\\_976102406.html](http://m.milenio.com/cultura/todos_los_peces_de_la_tierra-barbara_perrin-teatro-historia_orfandad-abandonomilenio_0_976102406.html) [Consulta: 18/07/2017]
- Coss, Nora (2016a). *Si tienes huevos, escribe teatro. Te reto*. [En línea]. <http://tintachida.com/tienes-huevos-escribe-teatro-te-reto/> [Consulta: 19/04/2017]
- (2016b). *forever young / never alone*. Texto en PDF proporcionado por la autora.
- (2016c). *Aperturas*. En Jaime Chabaud (comp.). *Dramaturgia Mexicana contemporánea: antología I*. México: Paso de Gato.
- (2013). *Sol de invierno*. En *Antología de Dramaturgia en Escena*. México: Textos la Capilla.
- Del Monte Martínez, Fernanda (2017). Conversación por chat el 29 de abril de 2017.
- (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. México: Paso de Gato.
- Galicia, Rocío (2012). Duele la sangre. *Dramaturgias femeninas contemporáneas*. *Tramoya: cuaderno de teatro* (110), 36-41.
- Gidi, Claudia y Bixler, Jacqueline E. (coord.) (2011). *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*. México: El Milagro.
- Gramajo Szuchmacher, Micaela (2017). *Te mataré, derrota*. Texto en PDF proporcionado por la autora.
- Olguin, David (2011). *Un siglo de teatro en México*. México: Conaculta/FCE.
- Ortiz, Rubén (2015). *Escena expandida: teatralidades del siglo XXI*. México: INBA, Citru.
- Perrín Rivemar, Bárbara (2016a). Respuesta por correo de 27 de abril de 2016.
- (2016b). *Todavía tengo mierda en la cabeza*. En Jaime Chabaud (comp.). *Dramaturgia Mexicana contemporánea: antología I*. México: Paso de Gato. O en *Joven dramaturgia Vol.1*. Descargable en <http://libros.mala letra.com/drama00/joven-dramaturgia-vol-1/>
- Pinedo, Sara (2017). Conversación del chat del 23 de abril de 2017.
- (2016a). *Monólogo para dos actrices y un cerdo con gastritis*. en Jaime Chabaud (comp.). *Dramaturgia Mexicana contemporánea: antología I*. México: Paso de Gato. 2016.
- (2016b). *Aparte*. Texto en PDF proporcionado por la autora.

- (2012). *Los invertebrados*. En *Primer Premio Independiente de Joven Dramaturgia 2012*. México: Teatro Sin Paredes.
- Sánchez Bernal, Ana (2017). *Fastfood*. En Fausto Ramírez (comp.). *Dramaturgia jalisciense contemporánea: antología*. México: Paso de Gato.
- (2017b). *Ensayo sobre la eternidad/Corte a* [En línea]. <https://ensayo-sobrelaeternidad.wordpress.com/2017/02/15/titulo-de-la-entrada-de-blog/> [Consulta: 19/04/2017]
- Villegas, Mariana (2012). *Se rompen las olas*. Texto en PDF proporcionado por la autora.
- VVAA (2011). *El teatro y la mujer latinoamericana*. México: SOGEM, UNAM, fundación Alejo Peralta, CIDAL.
- Yépez, Gabriel (coord.). (2012) *Teatro y performatividad en tiempos de desmesura: Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan*. México: Libros Godot, CITRU.

## 9. NOTAS

- <sup>1</sup> Mi tesis doctoral llevará el título *Juegos autobiográficos y de ficción de las dramaturgas mexicanas* (1998-2018) y estará terminada en julio de 2018. La investigación está organizada por temáticas, por lo que hay, por ejemplo, un capítulo sobre el teatro para niños, otro sobre autobiografías en escena y uno sobre el humor y la ironía.
- <sup>2</sup> Varios libros dan constancia de este dato: Barrera (2003), Gidi y Bixler (2011), VVAA (2001).
- <sup>3</sup> Existen pocos dramaturgos que no han escuchado acerca de la «huella de dolor», concepto con el cual trabaja Ximena Escalante (Ciudad de México) en sus talleres. Ahora es maestra en CasAzul, se encuentra coordinando un Consultorio de dramaturgia y con frecuencia imparte talleres en el Teatro la Capilla. Conchi León (Mérida) es un referente significativo cuando se trata de narrar historias autobiográficas y Mariana Hartasánchez (Querétaro) tiene el don de motivar especialmente a sus alumnos, propone juegos y ejercicios para vencer el miedo a la escritura.
- <sup>4</sup> Bárbara Perrín Rivemar vive en Tijuana y sus obras se han presentado con éxito en la Ciudad de México: *Todavía tengo mierda en la cabeza* dirigida por Carmen Ramos (Teatro la Capilla, 2014), *Amor Amor* dirigida por Hugo Arrevillaga (Casa del Teatro, 2016), *Nada* por Mariana Giménez (Teatro

Santa Catarina, UNAM, 2016) y *Todos los peces de la Tierra* por Alejandro Ricaño (Teatro la Capilla, 2017).

<sup>5</sup> Algunas de sus reseñas se pueden leer en Ciudad Ocio: [www.ciudadocio.com.mx/cultura/resenas.php](http://www.ciudadocio.com.mx/cultura/resenas.php)

<sup>6</sup> Yo, al ser del 1985, me situé justo en medio, es decir, entre las más jóvenes (1991) y las más grandes (1976). Al ser alemana me ubico casi siempre afuera, como si la mirada de un extranjero pudiera ser más objetiva. Pero como me considero investigadora-creadora también estoy siempre con un pie más adentro. El fenómeno del arrojo me ayudó a entender los procesos creativos de las obras desde adentro, desde sus motivaciones iniciales.

<sup>7</sup> Lo que describe el estilo de Nora Coss es el trabajo intensivo con el lenguaje y los juegos de palabra, los diálogos inteligentes y perspicaces. Sus personajes están especialmente caracterizados por lo que dicen y lo que ocultan. Tanto en *Aperturas* (2014) como en *forever young/ forever alone* (2016) el gran tema es la incomunicación. Mientras en el primero juega con la apertura «¿Un cafecito?» en la segunda abre las escenas con un «Hola» o «Hol/». Su teatro es metafórico y parodia a la sociedad en la que vivimos, hoy día hay más desencuentros que encuentros.

<sup>8</sup> El dramaturgo y crítico Jaime Chabaud escribió en su nota de El Milenio: «Hace apenas dos días se estrenó *Todos los peces de la tierra* en la Ciudad de México, y veo que Bárbara Perrín no solo continúa construyendo una voz propia, sino que el poderío de sus palabras para la escena crece y se consolida. En este nuevo texto nos ofrece una historia de orfandad y pérdida de una niña que ha de construirse mujer prácticamente sola. [...]

Tanto en este nuevo texto como en el primero, Perrín trabaja sobre estructuras fabulares con la combinación de la palabra narrativa en tiempo presente con la palabra propiamente dramática. En esta hibridación (narraturgia, como se le conoce) trabaja con la cabeza del espectador en una especie de road movie que culminará con la muerte del padre en un accidente en el mar» (Chabaud, 2017).

<sup>9</sup> *Se rompen las olas* tuvo una temporada en el Teatro Galeón (2014) y fue invitada en el festival alemán Heidelberger Stückemarkt (2015).

<sup>10</sup> Las dramaturgias de Micaela no están acabadas, las sigue siempre revisando y éstas siguen evolucionando con el tiempo. La primera versión *Gerda Taro* [te mataré derrota] se presentó por primera vez en un work in progress en diciembre 2015. En esta versión todavía se hacía un mayor énfasis en el personaje de Gerda Taro, el cual se eliminó a favor de las historias del exilio. La versión de 2017 sólo se distingue ligeramente de la versión de 2016.

Asistí a la obra por primera vez en la Muestra Nacional de Teatro de Monterrey en el 2014. Dado que la obra se presentó en el 2016 con un actor diferente, el contenido con tintes autobiográficos sufrió una modificación significativa. Ver el montaje de *Aparte* en 2016 fue prácticamente asistir a otra obra. Los comentarios y citas son de la última versión.

- <sup>11</sup> Este año traduje una obra de la dramaturga austriaca Gerhild Steinbuch, intitulada *MS Pocahontas*. Me pareció un texto muy potente con una voz poderosa. Fue gracias a esta traducción que logré adentrarme en este nuevo tipo de dramaturgias que renuncian a una estructura meramente dramática. Y fue hasta después que supe apreciar y entender textos como el de Liddell y Perrín.
- <sup>12</sup> Finalmente, el premio quedó desierto porque el dramaturgo violó una cláusula del reglamento, había concursado en más de un premio al mismo tiempo. La obra *Bye Bye Bird* se imprimió en la sección «estreno de papel» de la revista mexicana de teatro Paso de Gato Número 68 (enero, febrero, marzo 2017).
- <sup>15</sup> Tras Ayotzinapa y la desaparición de los 43 normalistas, David Gaitán inició un movimiento en las redes sociales con el nombre «Hay que contagiar la rabia» que después se convirtió en «#HayQueContagiarLaEsperanza». En una de sus obras más recientes *Antígona* (2015) se encuentran tintes de rabia contra una autoridad injusta. *Padre fragmentado dentro de una bolsa* (2013) de Hernández se ha convertido en una obra emblemática para el teatro mexicano que aborda el tema de los narcos y de la violencia. Ángel Hernández es también conocido por su movimiento Teatro para el fin de mundo que se dedica a revivir espacios abandonados por la violencia en Tamaulipas. El compromiso social de Zúñiga es auténtico, se refleja no sólo en la escritura, sino también en el trabajo que genera en su centro cultural Carretera 45.





*ENTRE ALTERNATIVAS Y RECUPERACIONES: EL TEATRO  
ACTUAL EN YUCATÁN*

*BETWEEN ALTERNATIVES AND RECOVERIES: CONTEMPORARY  
THEATRE IN YUCATÁN*

**Jorge Cortés Ancona**

Jefe del Departamento de Fomento Literario de la Secretaría de la  
Cultura y las Artes (cortesancona@yahoo.com.mx)



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.04>

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Recuento descriptivo sobre la actividad teatral en Yucatán, México, donde el movimiento actual retoma activamente los antecedentes históricos regionales a la vez que obras nacionales y extranjeras, con un sentido social. Se describen las condiciones institucionales y sociales en que se desenvuelve la labor teatral, se comentan aspectos destacables acerca de la labor de cuatro colectivos que cuentan con recintos propios y se mencionan las recuperaciones de obras teatrales de otras etapas del teatro yucateco.

**Palabras clave:** Teatro mexicano, teatro regional yucateco, espacios teatrales mexicanos, Red Alterna, Conchi León.

**Abstract:** This essay is a descriptive account on the theatre activity in Yucatan, Mexico, where the current movement actively takes up the regional historical background, as well as national and foreign plays, with a social aim. This text describes the institutional and social conditions in which theatre-making operates, and comments on the highlights of

the work by four groups which have their own venues. Finally, the revival of plays that belong to previous periods of the Yucatecan theatre is mentioned.

**Key words:** Mexican theatre, regional theatre from Yucatan, Mexican theatre venues, Red Alterna, Conchi Leon.

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)

JORGE CORTÉS ANCONA (Mérida, Yucatán, México, 1964). Licenciado en Derecho (Universidad Autónoma de Yucatán), con Maestría en Cultura y Literatura Contemporáneas de Hispanoamérica (Universidad Modelo). Egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Sevilla, España, con una tesis sobre teatro y boxeo, cuenta con un DEA de la misma institución. Colabora en el diario *Por Esto!* con artículos literarios y de artes. Autor del libro *Panorámica Plástica Yucatanense*, (ICY, 2010). Figura en antologías de poesía: *La voz ante el espejo* (ICY, 1995); *Arquitectura de las palabras. Voces merideñas, voces meridanas* (Universidad de Los Andes, Venezuela, 2008); *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (Universidad de Texas, 2010, dossier); *Fibras de agave. Antología de escritores oaxaqueños y yucatecos* (Secretaría de las Culturas de Oaxaca, 2010). Es jefe del Departamento de Fomento Literario de la Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán y Secretario Ejecutivo del Consejo Editorial de dicha Secretaría.

## I. LAS CONDICIONES DE LA ACTIVIDAD TEATRAL YUCATECA

Con antecedentes insuficientemente conocidos que datan de los tiempos prehispánicos y coloniales, en Yucatán, en el Sureste mexicano, se ha mantenido desde el siglo XIX la práctica teatral con transformaciones y persistencias en cuanto a los modos de representación y los temas<sup>1</sup>. Esta región ha contado con una amplia producción escénica, dramaturgica y de investigación y documentación, que en los tiempos actuales vive una etapa en que confluyen las tendencias del pasado con propuestas experimentales, atendiendo a lo que ocurre en otras partes de México y del extranjero, sin que se establezcan jerarquías o actitudes prejuiciadas a favor o en contra (ideológicas, estéticas, histórico-teatrales, etc.) respecto a obras y tendencias latinoamericanas, europeas, estadounidenses o de otras regiones.

El proceso histórico mejor documentado arranca a mediados de la década de 1840 con la presencia del dramaturgo español Antonio García Gutiérrez, quien escribió dos dramas de tema histórico local: *Los alcaldes de Valladolid* (1845) y *El secreto del ahorcado* (1846) y la puesta en escena del sainete picaresco *Los hijos del tío Tronera*, parodia de *El trovador*, su obra más conocida<sup>2</sup>. Durante décadas, a fines del siglo XIX y principios del XX, se contó con la visita de compañías de la capital mexicana, así como españolas y cubanas. En la segunda mitad del siglo XX, la renovación teatral se efectuó paulatinamente, en ocasiones con voluntad experimental y dificultades para vencer la resistencia o indiferencia del público.

En la actualidad la diversificación y aumento de público favorece la creación tanto de compañías y grupos como la existencia de recintos gubernamentales y privados al igual que el apoyo a proyectos teatrales dirigidos hacia diferentes grupos de edad, a diversos niveles educativos e incluso a público hablante de maya, la lengua originaria. Casi podría hablarse de una sobreoferta de producciones, que no necesariamente va acorde con la formación de públicos, aún en proceso de crecimiento.

A diferencia de lo que ocurre en gran parte del territorio mexicano, este estado de la Península yucateca (compartida con los estados de Campeche y Quintana Roo) cuenta con bajos índices de violencia pública, narcotráfico y migración al extranjero. Ello, aunado al clima permanentemente caluroso, permite que la oferta de actividades artísticas, en su mayoría gratuitas, puedan efectuarse en horarios nocturnos e inclusive al aire libre.

Mérida, la capital de Yucatán, cuenta con recintos teatrales con aforos de entre 300 y 1200 personas, como son los teatros Peón Contre-ras, Daniel Ayala y Armando Manzanero (todos de la Secretaría de la Cultura y las Artes), el Teatro Universitario Felipe Carrillo Puerto, el Auditorio «Silvio Zavala» del Centro Cultural Olimpo, el Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y algunos más de índole particular. En realidad, los tres primeros teatros mencionados, los de mayores dimensiones, han sido objeto de remodelaciones y adecuaciones recientes sobre todo en las áreas de acceso y de butacas más que en las técnicas y en las propiamente escénicas, pero se destinan sobre todo a actividades musicales y presentaciones de danza. Poco empleados para la representación de obras teatrales, cuando ello ocurre corresponde mayormente a los grupos de teatro regional yucateco.

Existen grupos escénicos de carácter independiente, algunos de los cuales cuentan con sus propias sedes, que tienen en común ser recintos pequeños de alrededor de unas 70 sillas o butacas, que en casos necesarios se han adaptado para una menor cantidad de público, incluso de 20 personas. La condición de independencia se refiere a que la toma de decisiones sobre el uso, programación y mantenimiento de los recintos corresponde a colectivos organizados legalmente, por lo general con las figuras jurídicas de asociaciones o sociedades civiles, y no a las dependencias gubernamentales. Ello no obsta para que puedan recibir apoyos en dinero o en especie de alguna de dichas dependencias.

Desde 1986, la principal institución cultural estatal, conocida ahora como Secretaría de la Cultura y las Artes (Sedeculta), ha efectuado festivales anuales de teatro, que desde 1992 llevan el nombre del dramaturgo Wilberto Cantón, en los cuales se han presentado producciones a cargo de grupos profesionales tanto de teatro formal como regional popular, de grupos de aficionados, de estudiantes y, en ocasiones, grupos comunitarios. La Sedeculta convoca también al Premio Nacional Wilberto Cantón, uno de los pocos certámenes de dramaturgia que se organizan en México<sup>3</sup>.

En Yucatán existen estímulos para el teatro provenientes de los tres niveles gubernamentales (federal, estatal, municipal), ya sea para producción de obras o para que determinados directores o actores desarrollen proyectos personales. Pero una política pública muy arraigada da lugar a que no se cobre la entrada a los espectáculos organizados desde las instituciones gubernamentales, lo cual ha generado una costumbre

que incide negativamente en las producciones independientes que están en busca de consolidar la profesionalización de los trabajadores del arte teatral.

A su vez, la educación artística se ejerce principalmente a través de dos instituciones oficiales: desde 1944, la Escuela de Teatro del Centro Estatal de Bellas Artes (CEBA), a un nivel formativo no profesional, y desde 2005, la licenciatura en Teatro, dependiente de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY). Esta última cuenta con maestros profesionales, especializados en diversas áreas del quehacer teatral, con proyectos específicos de montaje y un centro de investigación y documentación en artes escénicas. En especial, la ESAY ha contribuido en años recientes a la renovación de la Escuela de Teatro del CEBA por el hecho de contar con maestros egresados de aquélla. Asimismo, ha propiciado la aparición de nuevos dramaturgos, nuevas maneras de gestión con menor dependencia de las instituciones oficiales, avances en investigación con aplicación en proyectos teatrales y una mayor profesionalización. Por su parte, el CEBA ha podido desarrollar puestas en escena con mayor dinamismo en su enfoque hacia las nuevas generaciones.

La crítica se ejerce principalmente a través de periódicos y revistas, y aunque orientadora por lo general, es insuficiente. Muchos montajes no reciben el recuento valorativo de la crítica y se conforman con las escuetas notas de difusión a través de redes sociales y medios impresos.

Sin dejar de tener en cuenta que existen otros grupos que merecen atención y que han logrado también propuestas de interés con alcance nacional e internacional (como por ejemplo Murmurante Teatro), en este trabajo nos centraremos en la tarea realizada en cuatro escenarios teatrales independientes de Mérida, la capital yucateca, en particular por haber presentado propuestas muy aceptables y en ocasiones ambiciosas. Producciones propias en las que han hecho uso de apoyos oficiales provenientes de los niveles federal, estatal o municipal. Asimismo, haremos mención de algunas otras propuestas institucionales o independientes que merecen ser consideradas por sus aportaciones escénicas o históricas.

Los grupos independientes, en conjunto, han considerado lo mismo manifestaciones teatrales regionales que mexicanas e internacionales, incluyendo diversas épocas. Trabajan a veces en colaboración y llegan a prestarse mutuamente los espacios. Conformaron desde 2015 una Red Alterna que agrupa a doce colectivos escénicos, algunos de los cuales

cuentan con sus propios recintos<sup>4</sup>. El precio máximo de entrada a estos teatros es de 120 pesos (unos 6 euros) por persona, con descuentos a niños, estudiantes y adultos mayores. Para contar con otros ingresos y estimular de varias maneras al público, estos recintos han diversificado sus servicios con cafeterías o bares, espacios de lectura e impartición de talleres y cursos, así como áreas de exposiciones de artes visuales. De manera reciente, algunos de estos grupos han recurrido a la financiación colectiva en línea, con buenos resultados.

El teatro formal en esta región mexicana tiene como contraparte un tipo de representación llamado teatro regional yucateco, el cual se había caracterizado desde el último tercio del siglo XIX por su condición humorística, centrada en situaciones chuscas del campesino maya o mestizo confrontado al medio urbano, con énfasis en el habla popular yucateca, consistente en un español con cierto grado de hibridez, por el léxico, fonética y morfosintaxis provenientes del idioma maya. Un teatro que posteriormente se centraba en sucesos de actualidad, sobre todo políticos o del mundo del espectáculo nacional e internacional, con chistes de doble sentido en lo sexual, pero que desde la década de 1990 se ha caracterizado en su tendencia predominante por su condición de *sketch* procax, excesiva en expresiones machistas y racistas, con especial burla a la población de origen maya y campesino, a homosexuales y a mujeres. Una representación escénica centrada en la expresión verbal y gestual, con escaso movimiento corporal, simpleza argumental y continua increpación al público para hacer referencias obscenas o escatológicas. Los lugares donde esta variedad escénica se presenta con frecuencia y amplia respuesta de público pueden ser lo mismo teatros grandes y pequeños que plazas públicas, restaurantes y cantinas al igual que festejos públicos y privados y actos político-partidistas, además de vídeos. La procacidad sólo se modera cuando hacen uso de la televisión y radio, aunque subsisten los demás aspectos ofensivos<sup>5</sup>.

Frente a esta imagen preestablecida de un teatro que hace reír a base de expresiones racistas y burlas al auditorio, estos grupos independientes de teatro formal se han centrado en dirigirse hacia otros públicos, sobre todo de personas con estudios universitarios, así como a grupos específicos de la tercera edad, adolescentes y niños. Todos ellos se han esforzado de diversos modos para procurar una diferenciación equilibrada entre las categorías teatrales de profesionales, aficionados y

estudiantes. Se trata de El Teatrito, el Foro Alternativo Rubén Chacón, Tapanco Centro Cultural y La Rendija.

## 2. ESPACIO CULTURAL AUTOGESTIVO EL TEATRITO

El colectivo pionero en contar con un recinto propio es el Centro de Investigación Escénica El Teatrito (C.I.E. El Teatrito), a cargo de Ricardo Andrade Jardí y Amanda Quezadas. Bajo la influencia del uruguayo Blas Braidot y de diversos grupos de teatro de tendencia popular que han trabajado en espacios alternativos de la capital mexicana, se han enfocado en el teatro de tendencia social en un recinto para unas 40 personas, denominado Espacio Cultural Autogestivo El Teatrito. Este colectivo ha logrado proyección internacional con festivales de teatro íntimo, en los cuales han participado grupos y actores de varios países iberoamericanos, y ha efectuado giras por España, Argentina, Uruguay y otros países, además de que han realizado festivales en otras ciudades mexicanas (México, Morelia) y otros países.

A diferencia de los demás grupos, se ubican en lo que fue el pueblo de Chuburná, ahora convertido en un suburbio de Mérida. En su trabajo integral se distinguen por una posición ideológica socialista y por no cobrar sus funciones, sino dejar que conforme a sus posibilidades y voluntad, los espectadores depositen al final la cantidad que considere en una gorra colgada de una puerta a la salida, casi a la manera de los actores callejeros que pasan el sombrero para recoger las monedas.

Uno de sus montajes más recientes es *La fantástica fuga de Adrúbal Huracán y Estrellita Pocaluz (Acercamiento testimonial a la trama del Gran Circo)*. La obra es resultado de la Residencia Artística que el C.I.E. El Teatrito realizó a finales del 2014 en Sevilla, derivada a su vez del Premio Alfonso Jiménez, convocado por el Centro de Investigación Escénica El Castillo de las Artes, de Morón de la Frontera, con el que fue reconocido por su trayectoria artística internacional y el fomento de redes colaborativas de teatro independiente iberoamericano. La dramaturgia es de Andrade y Quezadas y para la producción contaron con asesoría de Raúl Cortés, dramaturgo y director de la compañía sevillana Trasto Teatro. La obra se estrenó en El Galpón de las Artes, de Mar del Plata, Argentina, y tuvieron una función en abril de 2017 en el Auditorio del Centro Cultural Olimpo de Mérida.



Ilustración 1. *La fantástica fuga de Asdrúbal Huracán y Estrellita Pocaluz*. Grupo: Centro de Investigación Escénica El Teatrino / Palabra y Silencio Teatro. 11 de abril de 2016, Teatro El Galpón de las Artes, Mar del Plata, Argentina. Foto: Mariano Tiribelli.

*La fantástica fuga de Asdrúbal Huracán y Estrellita Pocaluz* tiene como base las respectivas biografías de los dos personajes, que corresponden a Ricardo Andrade Jardí y Amanda Quezadas. Su vida, desde la infancia hasta un futuro abierto, se va entrelazando con testimonios acerca de lo que ocurre en la vida pública, sobre todo política, del país, junto con las condiciones del trabajo cultural. El Gran Circo es el mundo teatral pero también parece ser el gran teatro del mundo. La obra se compone de cinco fugas, que corresponden a sus infancias, a su viaje a los trópicos (que es decir Yucatán), a Sudamérica, a España y un futuro optimista que admite varias interpretaciones.

En el entrelazamiento de dramaturgia y ejecución constituye un reto la propuesta metateatral de crear personajes ficticios desarrollados a partir de la experiencia personal de Amanda y Ricardo para luego ser interpretados por ellos mismos con el distanciamiento a que obliga una actuación, más el agregado de otros desdoblamientos de los mismos personajes.

La propuesta es compleja técnicamente y de ahí los riesgos. Hay escenas logradas en su configuración visual y su simbolismo, escenas de imagen perdurable. Asimismo, interpretación de distintos personajes-tipo, despliegue físico con ejercicios de calentamiento y rutinas circenses, empleo de juegos de luces y de teatro de sombras, uso de títeres, lecturas en atril y ajustes de escenario y utilería. Es decir, una propuesta ambiciosa con variedad de recursos teatrales que equivale a un recuento de su amplia y diversificada actividad teatral.

### 3. FORO ALTERNATIVO RUBÉN CHACÓN

El nombre del Foro Alternativo Rubén Chacón deriva de un actor y director teatral, ya fallecido y que promovió el teatro experimental. Inaugurado en julio de 2012, se ubica en la Ex Penitenciaría Benito Juárez, edificio carcelario de principios del siglo XX que ahora alberga oficinas públicas y otro centro cultural. Encabezado por Francisco Solís y Hortencia Sánchez, a decir de ambos, este recinto se centra en ofrecer espacios a profesionales, con prioridad a grupos locales que tengan una propuesta artística más sólida, incluyendo a los estudiantes de la ESAY, además de que llena una necesidad de espacios para que los grupos puedan ensayar y efectuar otras labores como la de construir escenografías.

El Foro Alternativo es sede de las compañías Teatro del Sueño, que originalmente se llamó El Diletante Teatro cuando fue creada en 1993, dirigida por Francisco Solís, y de Ritual Teatro, que trabaja con adultos con discapacidad intelectual, bajo la dirección de Hortencia Sánchez.

En 2013 y ocasiones posteriores, en el Foro Alternativo se ha presentado *Mujeres de arena*, obra relativa a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, ciudad fronteriza con Estados Unidos, y que va más allá de la circunstancia regional para hacer evidente que el problema de los femicidios tiene alcances aun mayores. Conforme al programa de mano, «con *Mujeres de arena* decidimos prestar nuestra voz para que sean escuchadas, a través del teatro, las mujeres violentadas que forman parte del paisaje diario de nuestro México. En la compañía contamos con actrices que ya son madres de familia, que consideraban importante y necesario solidarizarse, a través de su labor, con las mujeres de Juárez, exorcizar, a través del arte, a la violencia».

Sobre este montaje dirigido por Solís, la dramaturga Conchi León consideró que:

(...) la puesta de «Teatro del sueño» es comprometida y arriesgada, en ese sentido, hay que verla para crecerla.

Y me refiero a crecer nosotros como sociedad, las palabras de esas mujeres, sus gritos arrancados de vida nos harán menos sordos y nos harán pensar en la insensibilidad de un país que duerme tranquilo mientras sus mujeres son arrancadas de la vida y arrojadas al fango de la impunidad. Decía una poeta que en todos los países en guerra las mujeres son violadas y asesinadas. Este México vive una guerra silenciosa, no por eso menos sanguinaria y cruel. «Mujeres de Arena» nos lo recuerda. (León 2013, pág. 2).



Ilustración 2. *Todo lo que encontré en el agua*, de Conchi León. En la imagen, Desiree Salazar y José Luis Almeida. Teatro del Sueño. Foro Alternativo Rubén Chacón.

En el repertorio de Teatro del Sueño figura *Todo lo que encontré en el agua*, precisamente de Conchi León, una obra que escribió como resultado del II Seminario de Dramaturgia, impartido por la Royal Court Theatre de Londres, en la ciudad de México donde fue seleccionada junto con otros once dramaturgos. El texto fue escrito bajo la asesoría de dramaturgos internacionales. La autora misma hace un comentario acerca de la puesta en escena:

La obra habla del deterioro de un anciano que empieza a olvidar para qué sirven las cosas que habitan su casa, y poco a poco, empieza a confundir los rostros que habitan su historia. (...) La enfermedad que aqueja a Elías, personaje principal de la obra, acaba enfermando a los que lo rodean; los enferma de soledad, desamor, vacío. La adolescente desamparada intentará recuperar las piezas de su historia precisamente donde las perdió: en el mar. Quizá por eso, en la escena final, el agua intenta inundar todo, como una metáfora de la demencia que ha inundado antes el cerebro del viejo Elías, magistralmente interpretado por el veterano actor José Luis Almeida, quien, por cierto, vive en [el puerto de] Progreso y por eso entiende bien las profundidades de su personaje.

Me siento muy complacida de que esos personajes respiren en la piel de los actores y que un director se interese por la dramaturgia yucateca, ya que los que escribimos solemos dirigir nuestras propias obras. (León 2015, pág. 2).

Ritual Teatro se ha destacado por efectuar puestas en escena acordes a los modos de interactuar de las personas con discapacidad intelectual, que son sus principales actores. En abril de este año presentó *La vida me descobija. Un viaje de encuentros y despedidas*, que tiene como eje el vínculo amistoso entre la directora, Hortencia Sánchez, y Dolores Sevilla, actriz con discapacidad intelectual y motriz. En sus diálogos la pérdida reciente de los respectivos padres se integra a un recuento de 27 años de actividad en trabajo escénico de ambas mujeres que tienen la misma edad: 52 años. Con la participación de un actor de Ritual Teatro y de dos actrices de Teatro del Sueño, se hace presente un mundo de sueños, con una persistencia de la imaginación infantil, y un ámbito vital donde se entrelazan el teatro y la familia.

## 4. EL TAPANCO CENTRO CULTURAL

El Tapanco, dirigido por Bryant Caballero y Alejo Medina, ubicado en una casa de familia adaptada a teatro, ha presentado desde 2012 una diversidad de obras de tendencias contrastantes, pues lo mismo ha servido de escenario de una estética retro, como espectáculos de cuplé con actrices jóvenes, que no sólo atraen a un público de adultos mayores sino que también presentan obras de contenido social como *La fábrica de juguetes* o de intención experimental, incluyendo un espectáculo denominado *Adiós, Pichorra*, en el que se recita un popular sketch de tema sexual, escrito por Álvaro Salazar «Pichorra», un poeta humorístico muy popular en Yucatán, activo en las primeras décadas del siglo XX.

El recinto es sede de El Sótano Colectivo Escénico, creado en 2009 en Sevilla, originalmente como Laboescena y desde 2010 con la denominación actual. Durante varios años publicaron una revista virtual denominada *El Sótano. Revista Virtual de Artes Escénicas* (<http://www.revistaelsotano.com/>) y para sus diversas actividades han procurado diversas fuentes de financiamiento, entre ellas la creación de un patronato. Tanto dentro como fuera de la escena han ejercido una actitud crítica en materia cultural y han desarrollado una intensa actividad en la generación y apoyo de proyectos culturales.

Una de sus propuestas compartidas fue *Variaciones sobre Beckett*, consistente en dos puestas en escena de *Los días felices*, del dramaturgo nacido en Irlanda. Con sus respectivas variantes, una estuvo a cargo de Síndrome Belacqua, con dirección de Ulises Vargas y las actuaciones de Xhail Espadas y Miguel Ángel Canto, y la otra a cargo de El Sótano Colectivo Escénico, bajo la dirección de Bryant Caballero, con actuación de él mismo y Mabel Vázquez. La primera se efectuó en el Centro Cultural Olimpo, y la segunda en Tapanco Centro Cultural. La propuesta de hacer estos dos montajes ofreció al espectador la oportunidad de que en un breve tiempo pudiera comparar dos tipos de interpretaciones, estilos, escenografías, actuaciones e, incluso, traducciones.

Las dos actrices protagonistas dominaron la dificultad de una actuación que las obligaba a actuar mostrando sólo medio cuerpo en un lugar fijo, para después dejar ver solamente la cabeza. Bajo el riesgo de colocarse en una posición débil del escenario, aunque haciendo evidente, en consecuencia, la debilidad del propio personaje en su degradación física, la idea de que Winnie estuviese enterrada en el desierto fue presentada

en el caso del montaje de Síndrome Belacqua con cajas, que a fin de cuentas son contenedores, objetos portantes de productos, sitios de resguardo y lugar para encajar cosas, para un apilamiento en cantidad desmesurada. En cuanto al montaje de El Sótano Colectivo Escénico las telas llegaban hasta el público y la sugerencia visual producida era casi la de un enorme vestido antiguo, o bien, de la sinuosidad, que lleva a las dunas y de ahí al desierto, con un escenario cubierto en su totalidad. En este proyecto dual se vivieron dos posibilidades proxémicas en relación con el espectador, pues mientras en el Auditorio del Centro Cultural Olimpo se solicitaba a los espectadores no sentarse en las cuatro primeras filas de butacas, a fin de que pudieran tener una adecuada visión isóptica, en el caso el Centro Cultural Tapanco, la escenografía rozaba a los espectadores, por no decir que casi los invitaba a deslizarse por esas sinuosidades. En un caso el espectador miraba de abajo hacia arriba; en el otro, estaba casi al mismo nivel de la actriz. A todo esto, hay que agregar la fructífera propuesta de efectuar tres sesiones de charlas-desmontaje de la obra en días alternos a las funciones.

Dentro de los vínculos de colaboración entre grupos destaca la puesta de *La fábrica de los juguetes*, una obra de Jesús González Dávila, escrita y montada por primera vez en 1970, la cual desafió y sorteó la censura existente en los años inmediatos a la matanza de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco de la capital mexicana en 1968. Acorde con esas circunstancias, el texto abunda en alusiones y sobreentendidos a esa herida que aún no ha cerrado en la historia moderna de México. En la puesta en escena de esta obra en El Tapanco Centro Cultural, bajo la dirección de Francisco Solís, de Teatro del Sueño, el escenario carecía de todo mobiliario y se ubicaba en dos niveles conectados por una rampa lateral de madera. Junto con la oscuridad dominante, atenuada por sutiles cambios de luces, con total economía de medios, un edificio en vías de destrucción simbolizaba el modo en que estaba el país en aquellos años de decadencia del viejo régimen (y que sigue estando, aunque por distintas y aun peores razones). Por lo demás, cables o hilos en las paredes o cruzando en diagonal sugerían las telarañas, el columpio y otros objetos mencionados en la obra.

Con tres bloques de personajes, que tienen sus propios momentos de intervención, pero que en determinados momentos coinciden en escena e interactúan, la obra se mantiene en distintos niveles: entre la realidad física, la muerte y la dimensión simbólica. Niños muertos, en busca de

sueños no logrados. Vidas trucas que rondan por la casa en ruinas y que inquietan por los referentes de los nombres que llevan. Niños vivos, en la travesura de haberse ido de pinta y buscar los casquillos que deben estar en el edificio. Y adultos que aparecen como símbolos de las instituciones dominantes de la sociedad: la Policía, la Religión, la Moral, o bien, de etapas y estados vitales: la Juventud, la Adopción, la Soledad en Compañía, la Prostitución, la Hipocresía, etc. Es la sociedad mexicana y humana en sus verdades y sus fantasmas, sus sueños, deseos reprimidos y remordimientos.

Director y actores lograron una interpretación animada de esta obra, que conlleva dificultades por su estructura textual, al no estar sujeta a relaciones de causa-consecuencia sino a una conexión fragmentaria, con un entrecruzamiento parcial de sus tres bloques independientes de personajes y sus distintos niveles de ubicación respecto a la realidad. El espectador de 1970 y el de ahora pudieron aplicar esos reclamos a las condiciones inmediatas del respectivo entorno.

Tapanco Centro Cultural ha efectuado en tres ocasiones el Encuentro Interescénico-El Sótano, el primero en Sevilla en 2010 y el segundo y tercero en Mérida. Este último, realizado en abril de 2017, se denominó Accionar en la distancia, con una participación de grupos y teatreros de Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Italia y México.

## 5. LA RENDIJA TEATRO

La Rendija Teatro está encabezada por Raquel Araujo y Óscar Urrutia y fue fundada como compañía en 1988, primero en la ciudad de México, y desde 2001 en Mérida. Se ha centrado en la formación de pequeñas comunidades de espectadores y en la educación a través del arte. Tiene como característica haber trabajado tanto con actores experimentados (Eglé Mendiburu, Silvia Káter o Francisco Sobero «Tanicho», ya fallecido) como con jóvenes en proceso de formación actoral. Desde 2002 ha organizado festivales internacionales de performance y desde 2009 el Festival de Teatro Iberoamérica en Escena y han obtenido numerosos apoyos de los tres niveles de gobierno. De su amplia producción destacamos *Tío Vania 1920* y *El Divino Narciso*.

En su versión de *Tío Vania*, de Anton Chéjov, cuyo título queda como *Tío Vania 1920. Escenas de la vida en la hacienda*, dirigida por Raquel Araujo,

se evidencian semejanzas entre la Rusia feudal terrateniente y las distintas etapas de las haciendas henequeneras yucatecas. La acción transcurre luego de concluida la Primera Guerra Mundial, durante un período de caída de precios del henequén o sisal, una variedad de agave de la cual se obtiene una fibra muy resistente, que durante décadas fue uno de los principales ingresos de México. La crisis económica sumada a la decadencia de tipo moral e intelectual se hace perceptible dentro de un drama familiar, con los matices que corresponden a la vida diaria: sensibilidad, pasiones fugaces, melancolía, frustración, soledad, humor, ironía, burla y violencia familiar, todo ello con el trasfondo de quiebre. La versión de *La Rendija* permite una eficiente integración de los caracteres regionales y las costumbres locales. El hecho de que la representación se haga en una casa antigua similar a las casas principales de las haciendas, con escenografía y vestuario bien cuidados, estimula a sumergirse en la época. Los cambios de iluminación contribuyen a la atmósfera de languidez. En algunos momentos, con varios puntos de enfoque simultáneos se aprovecha eficazmente el espacio.

La obra tiende puentes interculturales entre países y etapas históricas con su riqueza de diálogos, el dominio gestual y corporal de los actores. Se lleva a escena un tópico arraigado en la mentalidad yucateca que es el de los fuereños que desequilibran la vida cotidiana, en este caso, el profesor intelectual cuyas rutinas trastruecan hábitos y sobre todo una mujer capitalina joven y guapa, que enciende a los varones de la comarca para dar pie al incidente desencadenante de la trama. Su salida del lugar permitirá retornar a la rutina acostumbrada de paz y orden, donde la vida transcurre bajo control. Por haber fallecido en 1904, Chéjov no podía saber del cambio radical que sobrevendría unos años después en su país; no era un profeta, aunque supo entender y plasmar la temperatura social de su tiempo. Así como las propiedades dejarían de ser privadas en la Rusia revolucionaria, debemos sobreentender que en el Yucatán de 17 años después, esa hacienda será expropiada y sus dueños pasarán a ser, si acaso, pequeños propietarios.

Con *El Divino Narciso. Juego áurco de La Rendija*, se representa lúdicamente el texto de un auto sacramental del siglo XVII, que es en realidad una apropiación de esa obra sorjuanesca. En su interpretación escénica que considera con extrema libertad los juegos barrocos, el texto se interpreta de modo subjetivo al grado de que cambia su intencionalidad original. La puesta en escena se basa en un fuerte dinamismo, con las

seis actrices en un despliegue de movimientos de todo tipo, que permite que la atención esté dirigiéndose incesantemente hacia diversos puntos y que los propios espectadores eviten sumirse en la atención pasiva al desplazarse también por varios lugares del recinto escénico. De manera fluida y natural se logra la empatía del público con las actrices y el entorno en que actúan.

En este logro trabajó un grupo interdisciplinario de especialistas que hizo posible un complejo espectáculo, en la música, bailes, recitados, vídeo, escenografía, utilería y cuestiones técnicas de sonido e iluminación para poner en primer plano la acción teatral y un aprovechamiento de espacios y objetos a fin de estimular la atención concentrada del espectador y su participación voluntaria. Un valor agregado fue la inclusión de algunos parlamentos en maya, que nos recuerdan por analogía a la Sor Juana hablante de náhuatl.

Encarando los riesgos de escenificar un auto sacramental abundante en alusiones teológicas y mitológicas, gracias al despliegue de recursos actorales y sensoriales, se logra que el público mantenga la atención a lo largo de dos horas y cuarto. En esta puesta en escena se hacen varias referencias a los entornos del barroco. Casi toda la obra transcurre en matices de claroscuro, incluyendo el tenebrismo. Y si bien, el barroco europeo ofrece varios de los desnudos más sensuales de la Historia del Arte, en la Nueva España no los hubo. Aquí varias escenas interpretan eróticamente aspectos de *El Divino Narciso*, pero no a la manera extática de la Santa Teresa de Bernini, sino con una sexualidad más terrenal. Audaz transformación de una obra dramática y lírica centrada en los sacramentos religiosos, que aquí pasan inadvertidos y que, a fin de cuentas, son cuestiones que ni los propios creyentes entenderían. Lejos de la relegada cultura católica mexicana, ésta es una interpretación libre, atrevida y algo blasfema, acorde con los gustos y la dinámica de los habitantes del mundo actual.

## 6. PARTICIPACIONES Y RECUPERACIONES

Los esfuerzos de estos grupos independientes se han extendido en algunos casos en la participación en escenarios de otras regiones, y en particular, en haber sido seleccionados en las muestras nacionales de

teatro realizadas respectivamente en las ciudades de Aguascalientes y San Luis Potosí.

Para la 36<sup>a</sup>. Muestra Nacional de 2015 fueron seleccionadas tres obras de Yucatán, algo que a nivel de entidad federativa sólo ocurrió con la Ciudad de México. Los participantes fueron *Tío Vania 1920. Escenas en la vida de la hacienda*, de La Rendija Teatro, dirigida por Raquel Araujo; *Del manantial del corazón*, del grupo Sa'as Tun, dirigido por Conchi León; y *Sidra Pino, Vestigios de una serie*, de Murmurante Teatro, dirigido por Jorge Vargas y Juan Dios Rath. La segunda obra trata acerca de las costumbres, ritos y creencias relativas a los partos y al nacimiento y muerte de los niños entre el pueblo maya actual; mientras que la tercera se centra en la interacción de actores y público en torno a un conflicto laboral provocado por el cierre de una centenaria empresa productora de bebidas gaseosas cuyo consumo estuvo muy arraigado en el estado de Yucatán. A ello se agrega la participación de Ilse Morfín y Josué Santoyo con ponencias.

En la más reciente, la 37<sup>a</sup>, de 2016 fueron cinco las obras participantes que representaron a Yucatán. Cuatro fueron seleccionadas: *Fábula Rasa*, de Noé Morales Muñoz, dirigida por Luis Ramírez, una obra interdisciplinaria con historias sobre discriminación, desigualdad y migración; *Las constelaciones del deseo*, creación colectiva del Laboratorio Escénico de Murmurante Teatro Producciones, dirigido por Juan de Dios Rath y Ariadna Medina, sobre diversidad sexual e identidad de género, con proyección de imágenes de *streaming* al momento; *Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre*, de Conchi León, monólogo sobre la vida de una futura actriz en un entorno patriarcal; y *El Divino Narciso*, dirigida por Raquel Araujo, de La Rendija Teatro. A su vez, como ganadora de la Muestra Regional de Teatro de la Zona Sur, celebrada en Villahermosa, Tabasco, se agregó *Curriculum vitae. Instrucciones para amar*, de Síndrome Belacqua, bajo la dirección de Nara Pech, obra acerca de la transición de la adolescencia a la adultez. A ello se agregaron ponencias de la actriz Silvia Káter y la directora Raquel Araujo.

Cabe señalar por último algunas recuperaciones de obras del siglo XIX, que se han representado con notables resultados. Una de ellas fue *Modo de atrapar a un novio*, de Eligio Ancona, que bajo la dirección de Xhaíl Espadas, bisnieta del autor, se montó de nuevo -150 años después de su estreno- en el Teatro «Felipe Carrillo Puerto en 2012. Recreando la época con un vistoso vestuario, mobiliario y utilería convincentes y

adecuada iluminación, los jóvenes actores encarnaron a este conjunto de personajes que entre engaño y peripecias se confabulan para enamorar, y según el caso, pretender casarse o huir del yugo matrimonial. No hubo obstáculos de dicción ni de vocabulario para hacer reír una y otra vez a los espectadores, sin permitir que la atención decayese en ningún momento.

Con la puesta en escena de *El rábano por las hojas o Una fiesta en Hunucmá*, de José García Montero, se revivió la que se considera como la pieza inicial del teatro regional yucateco en su vertiente popular. La obra se presentó con un lleno total en el Teatro «Felipe Carrillo Puerto» el marzo de este año, como producción a cargo de la ESAY y del CEBA. Su estreno ocurrió el 22 de octubre de 1875 y tuvo otras funciones en fechas cercanas a aquélla. A 142 años de distancia, la puesta en escena dirigida por Xhail Espadas no fue un rescate nostálgico, sino una escenificación viva, eficiente y disfrutable para el auditorio. Una producción que procura dirigirse al público actual en circunstancias vigentes, haciendo uso de pantomima, bailes regionales, recitado de bombas (una variedad de coplas humorísticas, que en este caso incluyen algunas frases y palabras en maya), caricaturización farsesca, todo ello característico del teatro regional popular, a lo cual se aunó el empleo de recursos técnicos contemporáneos, que se insertaron favorablemente en la obra sin afectar su espontaneidad, como el empleo de vídeo, imágenes fotográficas relativas al medio rural, sonidos figurados por los músicos y movimientos virtuales de los actores para dar la idea de que están avanzando largos trechos. El proceso incluyó también investigaciones en cuanto al vestuario (sobre todo en los ternos, traje regional femenino de gala), los bailes y la música, pues las jaranas que se interpretaron son las que corresponden a esa época.

Otro caso fue el de *La hija del rey*, drama de José Peón Contreras acerca de una hija natural de Felipe II. Esta obra, estrenada con notable éxito en 1876 en la Ciudad de México, se sustenta en peripecia tras peripecia en sucesión ágil, pausada por los breves soliloquios donde se manifiestan las dudas morales y emocionales de los personajes, y tal situación se aprovecha en esta puesta en escena de Juan Ramón Góngora, concebida para estudiantes de secundaria y preparatoria. Por ello el ritmo veloz, que concentra la obra en una hora cinco minutos, y que da lugar a que los actores expresen sus parlamentos en verso de arte menor en función de la percepción de los adolescentes del siglo XXI.

Como recursos teatrales más cercanos a nuestro tiempo las pausas entre actos, convertidos en este montaje en cuadros, se suplían con el cambio de escenografía a cargo de los propios actores, que cuando no estaban en escena eran visibles, sentados a un costado. Esa misma lógica de romper la ilusión teatral y hacer manifiesto que se está actuando justificó la elección de una actriz madura en el papel de una quinceañera, así como otras libertades en los recursos escénicos.

En una discutible prueba de resistencia este grupo teatral efectuó de manera continua tres, cuatro e incluso cinco funciones en un día, hasta efectuar ochenta funciones en poco más de un mes. Sin embargo, gracias al trabajo conjunto de actores jóvenes y experimentados, a la discreta propuesta metateatral y a la compactación visual y de acción del texto en escena, este montaje batalló con sus obstáculos de época, tema y lenguaje para mantenerse en la proporción justa de atención del público en general. La revaloración escénica de Peón Contreras, un dramaturgo más bien conocido en Yucatán por el teatro que lleva su nombre y no por la representación de sus obras, fue otro punto favorable de este proyecto.

Como cierre de esta serie de recuperaciones debe indicarse que, como actor, el mismo Juan Ramón Góngora, bajo la dirección de Paola Koot, llevó a escena *Discordia y cuestión de amor*, de Lope de Rueda, en versión bululú, representando él solo a los ocho personajes de la comedia, adaptándose lo mismo a escenarios formales que alternativos.

Debe mencionarse que este panorama también incluye variedades de teatro para niños y teatro de títeres, el teatro comunitario en maya, el teatro de los municipios del interior, el teatro-cabaret y otras opciones, todo lo cual contribuye a que Yucatán cuente con opciones teatrales dentro de un marco de diversidad y pluralidad. Asimismo, remarcar la repercusión internacional de *Mestiza Power*, obra de teatro testimonial escrita por Conchi León (Concepción León Mora), que ha sobrepasado las 500 representaciones en diversas ciudades de México y del mundo, ya sea en montajes dirigidos por ella misma o por otros teatreros (León, 2008).

## 7. CONCLUSIONES

Este conjunto de personas dedicadas al teatro en Yucatán se enfrenta de modo constante a las dificultades para alcanzar la autosuficiencia y la profesionalización, sobre todo por el problema de que no cuenten con garantías laborales y por la dependencia de los apoyos oficiales a través de apoyos, becas y contrataciones. La autosuficiencia además se ve afectada por razón de que la mayoría de las actividades culturales organizadas por las instancias de gobierno y las universidades públicas no tienen costo de acceso, lo cual ha generado en el público la costumbre de no pagar por el billete de entrada. La recaudación por taquilla es por lo general muy baja y las temporadas son muy cortas, debido a esa resistencia a pagar.

Para hacer uso de los apoyos del gobierno los teatreros se enfrentan a numerosos requisitos documentales, sobre todo de índole fiscal y bancaria, junto con una serie de trámites complejos que dan lugar a plazos muy largos de pago, a veces incluso de diez meses a partir de la última función realizada. Para mantenerse, los actores y directores se ven orillados a efectuar trabajos escénicos diversos (en bares, televisión local, publicidad, etc.) de escasa remuneración y, cuando es gubernamental, de emisión temporal indefinida, a la vez que imparten clases como ingreso fijo, aunque también insuficiente. Los trabajadores de las artes, como tales y no sólo en Yucatán sino en todo el país, no cuentan con posibilidad de afiliación al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), por lo cual se ven obligados a desempeñar otro tipo de trabajos a efecto de contar con ese derecho, que incluye entre diversos servicios los de salud y los de jubilación o pensión. La única opción a su alcance directo, desde 2004, es el Seguro Popular, limitado a servicios de salud, aunque sin la amplia cobertura de protección que ofrece el IMSS. Es decir, que, aunque hay avances con relación a décadas anteriores, cuando la actividad teatral se efectuaba en el tiempo libre y sin aspirar a recibir ingresos, la profesionalización, en cuanto a su vertiente económica, es aún limitada.

A ello se agrega la dificultad para acceder a teatros de mayor aforo, con la posibilidad de otras propuestas creativas, tal como ha expresado Francisco Solís, en cuanto a que

el hecho de trabajar un teatro en recintos pequeños tiene sus pros y sus contras: se gana en proximidad e intimidad con el público y las

producciones tienen menor costo, pero se pierde la posibilidad de un teatro en formato grande, con un espacio más amplio y oportunidades para explorar otro tipo de teatralidad, con un empleo adecuado de telones, tramoya, luces, etc. Solamente las compañías de cómicos logran hacer redituable la taquilla, ya que las compañías de teatro formal no logran pagar edecanes, técnicos y los demás gastos que se requieren para un teatro de gran formato (Comunicación personal, 10 de abril de 2017).

Sin embargo, desde una región donde todavía se pueden efectuar proyectos viables, la labor de los teatreros continúa tendiendo puentes hacia un México convulsionado y un mundo actual en situación de incertidumbre.

## 8. OBRAS CITADAS

- Bello, Guadalupe (1994). *Así pasen cincuenta años. Historia del teatro experimental en Mérida 1942-1992*. Mérida, México: Universidad Autónoma de Yucatán.
- Cámara Zavala, Gonzalo (1947). *Historia del Teatro Peón Contreras*: Ciudad de México: edición de autor.
- Cervera Andrade, Alejandro (1947). *El teatro regional de Yucatán*. Mérida (México): edición de autor.
- Gamboa Garibaldi, Arturo (1945). Historia del teatro y la literatura dramática. En Echánove Trujillo, Carlos (dir.). *Enciclopedia Yucatanense* (págs. 109-316). Tomo V. Mérida (México): Gobierno del Estado de Yucatán.
- León, Conchi (12 de septiembre de 2013). Mujeres de arena. *Milenio Novedades*, Mérida, pág. 2.
- (29 de octubre de 2015). En el agua. *Milenio Novedades*, Mérida, pág. 2.
- León Mora, Concepción (2008). Mestiza Power. En García, Óscar Armando (coord. y ed.). *Antología didáctica del teatro mexicano. 1964-2005* (págs. 499-554). Volumen II. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México,
- Muñoz Castillo, Fernando (2000). *Teatro maya peninsular, precolombino y evangelizador*. Ciudad de México: Ayuntamiento de Mérida, Gaceta.

- (comp.) (2004). *Nuevos dramaturgos de Yucatán*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2011). *El teatro regional de Yucatán*. Ciudad de México: Escenología.
- (comp., selección y notas) (2013). *Dos siglos de dramaturgia regional de Yucatán*. Tomo I. Mérida (México): Secretaría de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Peniche Vallado, Leopoldo y Cervera Espejo, Alberto (1981). Historia del teatro y la literatura dramática. En García Canul, Antonio (ed.). *Enciclopedia Yucatanense* (págs. 187-357). Tomo XII. Mérida (México): Gobierno del Estado de Yucatán.
- Rasmussen, Christian H. y Lizama, Madeleine (2015) *Tercera llamada ¡Comenzamos! Teatro yucateco 2009-2014*. Mérida (México): Secretaría de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

## 9. NOTAS

- <sup>1</sup> Existen varios repases históricos, críticos y testimoniales del teatro en Yucatán, en su mayor parte de las etapas anteriores a la que nos referimos en este texto. Citamos entre otros: Gamboa Garibaldi (1945), Cámara Zavala (1947), Peniche Vallado y Cervera Espejo (1981), Bello (1994), Muñoz Castillo (2000), Rasmussen y Lizama (2015), así como antologías: Muñoz Castillo (2013).
- <sup>2</sup> *Los alcaldes de Valladolid*, drama en tres actos, 1845. *El secreto del ahorcado*, drama en cuatro actos, fue publicado en 1846. La segunda edición de *Los hijos del Tío Tronera* fue publicada en Mérida en 1846, por la Imprenta de Castillo y Compañía. También publicó el drama *La mujer valerosa*, en 1845. La Valladolid de referencia, no es ni la española ni la michoacana denominada hoy Morelia, sino la de Yucatán, México.
- <sup>3</sup> Como hecho burocrático que cambió los procesos de apoyo institucional: el Instituto de Cultura de Yucatán se extinguió jurídicamente en 2012 para dar paso a la Secretaría de la Cultura y las Artes (Sedeculta), lo cual ha implicado un cambio en los procesos administrativos, que se vuelven centralizados y con menos margen de operación para generar proyectos con eficiencia y recaudar fondos como patrimonio propio.
- <sup>4</sup> Los otros grupos integrantes de la Red Alterna son Bunker Mérida, Casa Tanicho, La Camarita Teatro, Mákina DT, ¿Por Qué No? Producciones,

Replay Tequila, Silkateatro Andante, Síndrome Belacqua, Tatzudanza Fuera de Centro y Tumáka't Danza Contemporánea.

<sup>5</sup> Existen diversos recuentos sobre el teatro regional yucateco. Entre otros puede verse: Cámara Zavala (1947) y Muñoz Castillo (2004 y 2011).





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 MEXICANOS<sup>1</sup>

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 noventa<sup>2</sup>. El dramaturgo invadía así los terrenos de la dirección; planteaba su texto como un *dispositivo*<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>.

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* escrituras<sup>5</sup>. 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 década<sup>6</sup>, 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 sentido<sup>7</sup>; 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 Teopis*).

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

En 2015<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup>; 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 rapsodia<sup>10</sup>, 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 **comprimen** 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.*

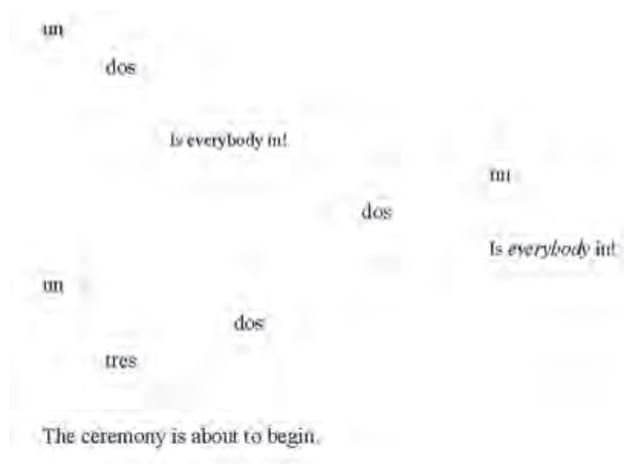
(Márquez, 2017, pág. 14)

La palabra es cuerpo, imagen, sonido; todo a un mismo tiempo<sup>11</sup>. 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 Márquez<sup>12</sup>.

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, trasmuta 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:



(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)<sup>13</sup>. 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  
 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 *Viciou* 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.<sup>14</sup> *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.), *Grafitas 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

- <sup>1</sup> 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).
- <sup>2</sup> Para ahondar en los dramaturgos y búsquedas de esta generación ver: Armando Partida (2002, págs. 211-274), y Elvira Popova (2010).
- <sup>3</sup> La noción de «dispositivo» será importante también dentro de la construcción «dramatúrgica» de Javier Márquez (Márquez, *Desdelimitación de la dramaturgia*. Texto inédito).
- <sup>4</sup> 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.
- <sup>5</sup> 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).
- <sup>6</sup> 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).
- <sup>7</sup> 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).

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

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

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Agradezco a Javier Márquez la recomendación de esta fuente en torno al tema.

<sup>14</sup> 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.

# CARTAPACIO



*Todas se llaman Alexa*  
de MARIO CANTÚ TOSCANO

*Nafragio,*  
de HEINI HÖLSENBAUD

*Paraíso en ruinas*  
de ZOÉ MÉNDEZ ORTIZ

*Cera en los ojos*  
de AMARANTA OSORIO CEPEDA

*Konquistador*  
de RAFAEL PÉREZ DE LA CRUZ

*El problema con Ximena Fichkovich*  
de BÁRBARA PERRÍN RIVEMAR

*Chulla Vida*  
de ANA LUCÍA RAMÍREZ

*Crónica de una jícara rota*  
de JANIL UC TUN



*Hacia la expansión del campo*  
Introducción de EDGAR CHÍAS

S  
E  
N  
O  
I  
A  
T  
O  
A  
T  
O  
A





*Hacia la expansión del campo*

EDGAR CHÍAS OROZCO

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM  
(edgarchias@gmail.com)



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.06>

ISSN 2444-3948

Todo panorama es incompleto. Así es que, lector, acepta que mientras hacemos el esfuerzo por visualizar la amplitud de las prácticas dramáticas en México de los últimos cinco años expresada en un muestrario de ocho obras breves, probablemente quedarán en el horizonte otros aspectos, gestos y pronunciamientos no observados. Aceptemos, de ante mano, el yerro, al tratar de identificar las movedizas tendencias de una

---

EDGAR GABRIEL CHÍAS OROZCO (Ciudad de México, 1973) es dramaturgo, director, actor y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA desde 2009. Su obra ha sido traducida a varios idiomas y publicada en América Latina y Europa. Cuenta con numerosas distinciones entre las que cabe destacar el reciente Premio Nacional de Dramaturgia «Juan Ruiz Alarcón», 2016; Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares de la UACJ con su obra *De insomnio y media noche*, 2009; Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera por su obra *En las montañas azules*, 2006, entre otros reconocimientos. Entre sus títulos más relevantes se encuentran *El cielo en la piel* (2004), *Telefonemas* (2005), *Ternura suite* (2011) o su última obra *La semilla* (2017), todas ellas estrenadas.

práctica que a partir de los años dos mil se ha transformado enormemente.

No dejes de observar, lector, que la realidad mexicana experimenta uno de sus momentos más trágicos por absurdo: los constantes dislates de los dirigentes que fragilizan su imagen (y por extensión, su investidura representativa, y entonces a aquellos a quienes representan), la obstinada y sistemática negación de crudos eventos reales, incrustados en la memoria de generaciones (las matanzas contra estudiantes, maestros, campesinos, activistas: individuos y colectividades que se manifiestan en disenso con los rumbos que persiguen nuestros políticos), y la quiebra de valores que nos ha sumido a todos, en los entornos rurales y urbanos, en una suerte de negro carnaval. Una alegre, pero espantosa manifestación del caos en la que ninguna idea o la vida de nadie es digna de respeto o preservación. Asistimos, en México, a lo largo de los últimos diez años, a un intenso momento de crisis, fascinante por sus contradicciones insolubles. Nunca como hoy, en la historia reciente del país, la palabra pública y los sistemas de representación habían experimentado tal extrema fragilidad. La realidad parece derrumbarse a pedazos. Los comunicados y discursos de los representantes institucionales son replicados casi de inmediato por un enorme y creciente coro de voces, de todos los sectores, que hacen patente su desconfianza en los modelos de acción política y cultural. Paradójicamente, la ficción teatral mexicana parece transitar por uno de sus momentos más brillantes, después de las vanguardias del siglo pasado.

Esperamos, lector curioso, no ofrecerte una mirada fuera de proporción. Por decir lo menos, la famosa frase shakespeariana puede trasladarse fácilmente a nuestro contexto: «Algo está podrido en Dinamarca», pero, desde luego, lo sabes, esto no es Dinamarca.

En medio de esta situación alarmante, los artistas de todas las disciplinas se han dado a la tarea de asumir una responsabilidad colosal: trabajar para restablecer, en la medida de lo posible, las estructuras de un orden *otro* (real y simbólico), al margen de la falacia oficial, pese a que la economía política ha conseguido precarizarnos a todos a niveles inconcebibles.

La dramaturgia en México, concebida recientemente como un mapa para transitar nuevas experiencias posibles, como el diseño de acontecimientos que demandan la interacción, el poder imaginativo, de todos los cuerpos convocados (los que organizan el evento tanto como quienes asisten como testigos), entra en franca contienda con la visión tradicional que la concibió como el sedimento literario a partir del cual se restituyen otros saberes, se suman otras presencias, pero sujetos to-

dos a danzas inamovibles, a una limitada participación, subordinada a los mandatos de una sola voz. Esta confrontación no es nueva, pero en nuestro contexto, ahora, recobra fuerza particular entender al texto para la escena como un pacto que funda, paradójicamente, la memoria y el futuro de un acontecimiento en el que coparticipan distintas comunidades, en detrimento de los autores totales. Un pacto que no está sellado y que sufre ajustes, enmiendas o transformaciones mayores en la medida en que es la vida y no su abstracción, vuelta leyes, lo que nos interesa para la teatralidad.

Esta escritura mestiza, que obliga a negociar tensamente, y de forma intestina, al drama –como materia de la representación– con otras fuentes, para su renovación sanguínea (de la poesía visual y la narrativa, a la coreografía y las redes sociales), puede no contar una historia y poner en crisis los materiales constructivos que fundaron su tradición (morfología dialógica y conductas diseñadas), pero puede consistir en el compendio de instrucciones para transitar un grupo de instalaciones, o en las pautas dinámicas que habitan y despliegan en el tiempo muñecos u objetos recuperados: la dramaturgia en México se desliza de su otrora centro (fabular, representativo, literario verbal) y se expande en terrenos múltiples, insospechados y fértiles, a partir de los cuales, la reconstrucción es posible.

Los textos aquí reunidos se suman a un amplísimo fresco en calidad de materiales en tránsito. En tránsito, porque puedes, lector, imaginar-



Ilustración 1. Mario Cantú.



Ilustración 2. Amaranta Osorio.



Ilustración 3. heini hölsenbaud.



Ilustración 4. Ana Lucía Ramírez.

los en movimiento, de la «bien portada» forma de un drama «cabal» hacia el texto operativo, montaje sin fábula, del muy radical Raúl Valles, o hacia la poesía concreta del desafortado Javier Márquez, o bien, hacia los mapas para objetos de la visionaria Shaday Larios (a quienes en esta ocasión no conocerás, pero habrás de quedar con el antojo). Las alteraciones que apreciarás, amable lector, en la puesta en página de algunos de estos materiales, son apenas un ensayo por representarse, desde el imaginario autoral, otras relaciones espaciales sobre la escena, y definitivamente son, en su conjunto, una expresión de disenso respecto al modelo pedagógico de actuación más extendido hasta hoy en esta dolida parte de América: las trasnochadas versiones del Método.

En tránsito, también, lector, porque hay aquí un levantamiento de la tectónica de la dramaturgia mexicana reciente, que incluye voces experimentadas como la de Mario Cantú y Amaranta Osorio, que alternan con las novísimas de Zoé Méndez Ortiz y Janil Uc Tun. Anticipamos que la analogía no es ociosa. La relación genético-biológica (herederos del saber del Maestro) ha sido paulatinamente sustituida por la coexistencia (a veces armónica, otras no tanto) de distintas «capas generacionales» en activo, de extracción diversa, que merced a la fricción han derivado en deslizamientos afortunados que suponen afectación recíproca: hoy se puede ver, sin falsos pudores, a veteranos inspirados por sus alumnos para indagar en terrenos menos estables que los prescritos por la tradición.

No te haremos, apreciado lector, la grosería de resumir las obras y estropearle la sorpresa y el gozo o el choque que habrás de experimentar, pero consideramos que es importante, sin embargo, indicar algunas pistas. Este conjunto convoca potentes expresiones que trazan ejes que se despliegan desde la singularidad regional con imaginarios mestizos (*Crónica de una jícara rota*, de Janil Uc Tun) hasta la ambición globalizante de una lengua común que resistiera al tiempo (*Cera en los ojos*, de Amaranta Osorio), mientras se preguntan por los cuerpos rotos que son el precio o sacrificio para sostener al mundo como tal como lo vemos; del diálogo sostenido con los mitos fundacionales de Occidente (*Naufragio*, de heini hölsenbaud), hasta el ocaso mundializado de la efímera popularidad en las redes sociales (*El problema con Ximena Fichcovich*, de Bárbara Perrín).

En esta parcela, que no aspira a tener alcances ecuménicos, la estrategia dialógica, curiosamente, no es la más frecuentada. Tómallo, lector, sin espanto: es apenas el síntoma de una renovación de más hondo calado. No lo veas como una epidérmica ambición subversiva, sino como



Ilustración 5. Janil Uc Tun.



Ilustración 6. Rafael Pérez de la Cruz.



Ilustración 7. Zoé Méndez Ortiz.



Ilustración 8. Bárbara Perrín Rivemar.

las tentativas de extensas comunidades que buscan nombrar las muchas caras de un mismo desastre. Diálogos de monólogos, largas tiradas reflexivas o diegéticas, voces dispersas de enunciadores inciertos se hacen presentes como los gestos preferidos de los autores.

Mario Cantú (*Todas se llaman Alexa*), Bárbara Perrín y Zoé Méndez (*Paraíso en ruinas*), se sirven de una voz que discurre en los planos interiores del personaje, recurriendo a pasajes descriptivos y a veces francamente didascálicos, en contraste con la estrategia de dispersión narrativa que quiebra el punto de vista único, empleada por Ana Lucía Ramírez (*Chulla vida*) y Rafael Pérez de la Cruz (*Konquistador*). Es Rafael Pérez quien lleva al extremo la notación del texto. Su aspiración a que las marcas visuales consigan dar cuenta del estado físico o de la percepción del personaje, sugieren, además, una respuesta escénica harto distante de lo figurativo, a partir de su osada puesta en página.

Ahora considera, lector, que es a partir del año dos mil, para indicar una fecha arbitraria en la que estudiosos y críticos coinciden como momento nodal, con el surgimiento de la editorial independiente Anónimo Drama, liderada por Carlos Nohpal, que la forma de hacer pública y permanente la presencia de modelos textuales anómalos en México se dinamiza de forma insospechada. La ruptura como tradición, a decir de Octavio Paz. Un dato sorprendente. Hacia esa fecha, el porcentaje de puestas en escena registradas en los principales centros productores del país, incluyendo muestras y festivales, indicó que se llevaba a escena un 70% de autores en lenguas extranjeras frente a un 30% de autores de lengua castellana y nacionales de todos los tiempos (de Sor Juana Inés de la Cruz hasta Sabina Berman, de Fernando de Rojas a Angélica Lidell). Este año, haciendo un recuento de los estrenos registrados en los centros productores del país y de la Muestra Nacional de Teatro, ese porcentaje es simétricamente revertido. ¿Cómo ha sido posible? Desde luego, gracias a la aceptación progresiva de las tentativas de estos textos aberrantes, al éxito nacional e internacional de un nutrido grupo de autores nacionales, pero sin duda, y sobre todo, a las plataformas de divulgación entre las que destacan el Festival de la Joven Dramaturgia (fundado en 2003), la página web [dramaturgiamexicana.com](http://dramaturgiamexicana.com) (fundada en 2006), y la consolidación de algunos de los proyectos editoriales más significativos para México y América Latina: Ediciones el Milagro (fundado en 1992), PasodeGato Ediciones (fundado en 2001) y Ediciones TeatroSinParedes (fundada en 2007). Es decir, este puñado de autores excéntricos no está solo. Viajan como nuestros embajadores, y son

una muestra ilustre, bien que moderada, de los derroteros emancipados, cuando no salvajes, que transita la dramaturgia en México.

Buena lectura.

Copyright: © 2018. 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)



*Todas se llaman Alexa*

(Microdrama)

MARIO CANTÚ TOSCANO



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.07>

ISSN 2444-3948



El despertador es un escalofrío que me arranca la felicidad.

Un beso que prometía convertirse en sexo fue cortado de tajo y ahora estoy arrojada en el mundo prosaico de mi cama. Mi cama en el cuarto. Mi cuarto en un pequeño duplex. El duplex en un condominio clasemediero a 5 minutos de la oficina que me espera.

Bajo mis pies y casi aplasto al Chester. Aunque los perros tienen un oído 10 veces superior al de los humanos, Chester no reacciona nunca con mi despertador. «Misterios de la naturaleza», pienso.

Al salir de bañarme, mi ropa y la comida ya me esperan. No. No vivo con nadie. No tengo señora del aseo ni marido ni nada. Tengo la costumbre de elegir mi ropa y hacer mi comida desde el día anterior. Hoy toca la falda Versace y macarrones con queso.

Todavía pienso en el beso que quedó interrumpido por el despertador. No recuerdo el rostro. Quizá era Damián, pero eso no importa. ¡Damián!

Le mando un mensaje a Damian: «Buenos días, amor» y una carita feliz. Send. Pienso un segundo y vuelvo a teclear: «Amanecí mojada porque soñé contigo», carita de un diablo sonriente. Send. A los cinco segundos ya tengo su respuesta.

Mucho tráfico.

Tomo la vía alterna: hay muchos parques y eso me gusta.

También hay un terreno baldío donde siempre veo a un indigente. Quizá viva ahí. Siempre está ahí.

Pienso que Guadalajara es un buen lugar para los indigentes, hay muchos terrenos baldíos y siempre hace buen clima.

Otro mensaje de Damián. Lo contestaré cuando llegue al semáforo.

La oficina es normal.

Los cubículos forman un panal con un murmullo tranquilizante.

Eso es la civilización. un murmullo que te tranquiliza.

Yo soy la abeja reina. Lo sé. Lo pienso. No lo digo, no soy presumida, pero lo sé.

Todos lo saben. Yo lo sé. Ellos lo saben. Mi ascenso vendrá pronto. Ellos lo saben. Yo lo sé.

Paso y me miran las nalgas. Me gusta que me miren las nalgas. Lo pienso, pero no lo digo. Si me preguntaran, respondería que es un

insulto, que me siento un objeto, que los hombres son una porquería. Pero me gusta que me miren las nalgas. «Yo te traigo el café, Sofía», me dicen. «¿Quieres que te saque las copias?» Y todos me saludan de beso con la esperanza de rozar mis senos. No lo digo, pero lo sé. Soy la abeja reina de este panal.

Siempre salgo temprano. Siempre termino antes que todos. Quizá porque todos me ayudan a hacer mi trabajo. Quizá porque soy eficiente. Soy la abeja reina. Me gusta salir temprano porque me da tiempo de ir al gimnasio. Me gusta ir al gimnasio porque me ayuda a ser la abeja reina y que todos me ayuden a salir temprano. Pronto vendrá mi ascenso. Ellos lo saben. Yo lo sé. El instructor del gimnasio es chaparro y musculoso: me da no sé qué. Aquí también todos me miran las nalgas. Más de uno me ha querido ligar. Me desean y eso me pone cachonda. Le mando un mensaje a Damián.

Esta noche no vendrá.

Esta noche no.

Estoy preparando mi mudanza. Será pronto.

Encontré el departamento de mis sueños: una vista increíble, walking closet y una cocina preciosa.

Me estoy preparando poco a poco: soy muy organizada. Soy una abeja reina.

Saco una caja de papeles viejos, recortes, recuerdos, fotos y pulseritas tejidas.

¡Zaz! ... Siento que una aspiradora me succiona y me arroja 18 años atrás. Una tarjeta de cumpleaños de sexto de primaria. «Cuando seamos viejitas, así como de 30 años, vamos a seguir siendo amigas. Yo voy a ser como tú. Yo voy a ser tú. Feliz cumpleaños. Alexa.»

Alexa.

Alexa era una niña que olía a fracaso. No era fea ni era estúpida, simplemente estaba desprovista de cualquier atractivo. Su presencia nos molestaba. Entonces no sabíamos por qué, pero con los años entendí que la razón era muy simple: nos recordaba que la vida no tenía sentido, que en el plano universal la vida humana no significa nada. Alexa era un recordatorio constante de los pequeños e inútiles que somos para la

grandeza del universo. Alexa era la representación viviente de lo miserable que somos. Alexa me seguía como una alergia y quería ser como yo. Hablaba de lo mucho que se identificaba conmigo y eso me hacía encabronar. Cada vez que se vestía como yo, que imitaba alguna de mis frases o mis ademanes, cada vez que me decía «somos muy parecidas», sentía que me abrían el pecho y me rellenaban con odio. Así como rellenan los muñecos de peluche o los animales disecados, así me rellenaban con odio hasta quedar hinchada.

Pasó una semana. Mi cumpleaños número 30.

Mensaje de Damián. Me felicita.

No es muy efusivo, pero quizá está guardando las fuerzas para el sexo salvaje que nos espera hoy por la noche.

En la oficina tienen la costumbre de adornar el escritorio del cumpleañosero y a media mañana llevarle un pastel.

Siempre llego temprano, pero hoy me demoro a propósito para darles oportunidad de que arreglen mi escritorio.

El indigente está ahí como todos los días. Voy despacio para hacer tiempo. Incluso me detengo por un café. Uno grande que me dure hasta que llegue el pastel.

Camino entre los cubículos de mi panal. Nadie se asoma. Nadie me mira las nalgas. Pienso que disimulan. Paso tras paso, acelero. ya quiero ver mi... ¿Qué pasó? Mi escritorio está normal.

Estoy confundida. Quizá preparen una sorpresa más grande.

El panal hoy es un avispero. Más agitada de lo normal. Preparan algo grande. De reojo alcanzo a ver que alguien cruza con una gran caja de pastel.

«Sofía, ven al pastel.» Se acordaron. Pero todavía finjo sorpresa. «Es para la nueva chica, acaba de lograr una cuenta trasnacional increíble. El jefe quiere celebrar.» Si antes fingí sorpresa, ahora no sé cómo hacer para ocultarla.

Yo no conozco la envidia ni los celos. No sé cómo lidiar con esto. Me hago pendeja en los pasillos. No sé cómo no ir. No quiero verla. No quiero celebrar. Este día se debe tratar de mí, no de alguien más. No debo ser envidiosa. No debo ser egoísta.

Voy al baño para practicar la sonrisa, pero no me sale. La gente regresa a sus lugares y murmura. Insinúo que quiero un café, pero nadie me lo ofrece. Insinúo que necesito ayuda, pero nadie me voltea a ver. Pendejos. Yo soy la abeja reina.

Falta una hora para salir. No sé cuál es su cubículo, pero lo sospecho. Rondo. Pregunto por un compañero. Nadie me mira las nalgas. Esto no está bien. Reconozco la caja del pastel sobre un escritorio. Ése debe ser. No hay nadie, pero hay papeles en desorden, aún está su bolsa y la computadora sigue encendida. Se activa el protector de pantalla y, entre líneas cutvas de colores, aparece un nombre: Alexa.

No. Hoy al gimnasio no.

Chester me lame las manos y yo tengo ganas de darle un chingazo en el hocico.

No me debo desquitar con él.

Damián aparece con pizza, vino y pastel, pero yo hago que pasemos directamente al sexo.

Necesito sentirme sexy.

Damián se vuelve loco cuando le chupo los testículos. Nada mejor para sentirte sexy y poderosa que volver loco de deseo a un hombre. Damián gime y va a explotar. A Damián le gusta mi nombre. Siempre lo grita. Lo acaricio y dice mi nombre, lo beso y piensa en mi nombre. Me monto sobre él y grita mi nombre.

Hoy no lo gritó. No sé qué mierda pasa. Varias veces quiso hablar, vi un nombre en la punta de su lengua, un nombre se asomó entre sus dientes, pero no salió. ¿No quiso decir mi nombre? ¿O no quiso hablar porque quizá se le saldría otro nombre?

Ya tengo todo en cajas. La mudanza está casi lista. Sólo falta dar el primer mes de renta.

Damián sigue raro. Muy caliente, pero muy raro.

En la oficina hablan de la nueva chica. Yo me siento gorda. Gorda no: rellena de odio. Soy un tamal de odio. Todos la ven menos yo. Literalmente no la puedo ver. Nunca me la topo. Y cada que alguien habla de ella siento que un *alien* saldrá de mí cantando una canción de Lupita D'Alessio.

Mensaje de Damián. No sé de qué me habla. No le voy a contestar. Inmediatamente llega otro que dice «Sorry, no era para ti». Tengo que

contestar. No sé qué escribo, pero termino con la frase «mi amor» en mayúsculas. Él sabe que está en problemas.

Hoy tampoco habrá gimnasio. Voy con la rentera para dar el adelanto. «Preciosa, perdí tu número y no te había podido localizar. Aquí está el cheque de tu depósito. Me ofrecieron más y como no te reportabas...» No sé qué tanto digo, sólo alcanzo a comprender que estoy manoteando. No sé qué digo, pero sé que mi cara se ha transformado. No sé quién soy. La rentera da explicaciones, pero yo no entiendo ni quiero entender. Ella se molesta y azota la puerta. Bajo las escaleras tratando de acordarme de las palabras que ha dicho. Un momento. ¿Dijo Alexa?

Llego a la casa y la puerta está abierta. ¿Yo la dejé abierta? ¿Dónde está Chester? ¿Quién dejó abierta la maldita puerta? Yo no pude dejarla abierta. Yo no. Yo no.

Damián llega con flores. «Es tu culpa, por tu culpa Chester se escapó», le reclamo.

Damián no entiende. Yo tampoco entiendo, pero sé que es su culpa. Él sabe que no es su culpa, pero tiene culpa porque no me contradice. Me ayuda a hacer carteles.

Vamos pegando carteles por toda la colonia.

Damián recibe mensajes, pero se hace pendejo. Ni siquiera voltea a ver de quién son. Yo lo sigo culpando de todo, de cosas que no entiende. Él apaga su celular.

Tres días y Chester no aparece. Recibo llamadas que dan pistas falsas. Estoy triste. No,

triste no. Soy un globo. Soy un globo lleno de odio. Un odio caliente y siento que voy a salir flotando en cualquier momento. Siento que el odio me llevará hasta el mar y ahí reventaré con tanta fuerza que el mundo se llenará de odio y vendrá al Apocalipsis.

Mientras odio, Chester no aparece.

Mientras odio, otra tipa se lleva el ascenso que era para mí. Todos sabían que era para mí.

La gente me mira mientras odio.

Damián me hace el amor y yo le hago el odio. Ya no grito de placer, grito de odio.

Odio mi vida porque es pequeña. Odio mis nalgas porque no despiertan erecciones. Odio mi cuerpo lonjudo porque se ha hinchado de comida y odio.

Damián pierde la erección. Yo lo golpeo con odio porque él también odia mi cuerpo y mi aliento de café y vergüenza. «Lo siento, nunca me había pasado. Te lo juro que no sé por qué fue, Alexa.»

Nos miramos con cara de «valió verga». Él lo sabe. Yo lo sé. Él se viste porque lo sabe. Yo no sabía que mi vagina pudiera sentir odio.

Tomo las llaves de carro y voy al departamento que debería ser mío. Todas se llaman Alexa. ¿Todas se llaman Alexa? ¿Todas o es una? Voy odiando mientras manejo. Manejo mientras odio. El indigente sigue en el mismo lugar y él me mira por primera vez. Sólo un segundo, pero alcanzo a ver en sus ojos que él también se llama Alexa. Una señora pasea a su bebé en una carreola y ese bebé se llama Alexa. Odio a Alexa porque es pequeña y miserable y me recuerda que yo soy pequeña y miserable. Lo único que me hace grande es mi odio. Mi odio me hace superior a todos los seres. Soy más grande que el universo porque estoy llena de odio.

Llego frente a la puerta. No sé cómo. Voy a tocar, voy a averiguarlo de una vez por todas. La puerta está abierta. «¿Hay alguien en casa?», digo con mi voz llena de odio. Nadie responde, nadie sale. Vuelvo a llamar y de la nada aparece una perrita que me muerde el tobillo. Muerde con odio. Sus pequeños colmillos son puro odio. No me puedo zafar. Quiero golpearla, pero no puedo. Una voz la llama: «Alexa, deja en paz a la señorita».

Copyright: © 2018. 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)



*Naufragio*

HEINI HÖLSENBAUD



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.08>

ISSN 2444-3948

### *Personajes*

ELLA

ÉL

esto pudo haber sucedido hace mucho tiempo o hace apenas algunas horas

camina va de un lado a otro no puede concentrarse piensa dónde puse la sal mueve todas las cosas que tiene enfrente la encuentra mira el reloj parece como si las manecillas nunca se movieran está aterrado su mano toma el cuchillo tiembla termina de hacer los últimos arreglos y mete la carne al horno cuánto hay que esperar un instante la eternidad hay tiempo para arreglarse cada tanto mira hacia la puerta cuántas vidas pueden repetirse en la misma historia has escuchado oh Zeus tierra y luz qué clamor modula la desgraciada esposa suceso que ocurrió hace mucho el encuentro repartición de bienes orgullo miradas perdidas nadie se queda con nada todo perdido un día los chequeos sin malestar los resultados la enfermedad inminente conmiseración momento en que la vida cobra un poco de sentido extrañeza por morir solo sin darse cuenta un mástil o una enfermedad caen sobre él inevitablemente qué fue lo que le dijo imposible comunicar algo así a la distancia tan impersonal después de tantos cursos de cocina por fin alguien a quien prepararle algo de verdad si en ese momento no me maté no creo hacerlo ahora al fin a mí ya no me queda mucho por hacer ingredientes para preparar lomo relleno descripción gráfica.

1 lomo de cerdo de 1 kilo  
Sal y pimienta al gusto  
100 gramos de tocino picado  
2 cebollas picadas  
150 gramos de champiñones picados  
150 gramos de nuez de castilla picada  
2 cucharadas de pimientas de diferente color  
4 cucharadas de aceite de oliva  
50 gramos de mantequilla

la preparación y el tiempo de cocción son a gusto de cada quien cómo vendría ante nuestra vista y admitiría la voz de los consejos que se le dieron ha pasado el tiempo nadie los héroes no cambian por dentro por fuera una mierda con qué pregunta iniciar o solamente un simple hola nerviosismo en las acciones no parece él o sólo se había olvidado de cómo actuar frente a ella los hijos cómo estarán se casaron ella se acordará mejor no mencionarlo nunca los tuvieron o los tuvieron y admitir que esto pudo haber sucedido hace mucho tiempo o hace apenas algunas horas el encuentro su historia está a punto de acontecer la desgracia

terror puedo prefiero morir en la soledad y que me encuentren tiempo después porque alguien se queja del olor sin descendencia juego de la memoria tal vez podría venir alguno de mis hijos y él me ayudaría relato inconexo no lineal recuerdo de recordar una invención las manecillas no se han movido pero están en lugares distintos sudor sobre la frente toma aire infla el pecho está decidido afrontaré a ese monstruo como afronté todo en la vida un segundo de reflexión engaño interior día oscuro negación aplazamiento es la hora llega las aguas de los sagrados ríos vuelven hacia arriba y la justicia y todo está revuelto entre los hombres se dan pérfidas decisiones y la fe jurada por los dioses no permanece ya segura por qué estar temeroso no dejar más tiempo del que es debido la carne en el horno se mira al espejo decepción héroe o burla sublimación juego de contrastes fuera de la ficción todo es patetismo una cena para comunicar una noticia imposibilidad

*Sorteando una tempestad mortal en medio del mar, prepara la mesa.*

ÉL

comienza el día sin luz sin nada sólo con un vacío en la boca del estómago imposible de llenar los ojos fijos en el techo esperando que algo de la noche anterior haya cambiado todo es igual a ayer y anteayer y así hasta el infinito sé que transcurre el día por las sombras que se despliegan por las paredes me gustaría recibir una palabra una caricia un golpe un escupitajo o que en algún momento surgiera de la nada y me clavara las uñas en la cara y me sacara los ojos pero nada permanezco solo la inmovilidad de los objetos me acompaña pensé en terminar con todo de una vez pero el miedo a la muerte siempre es más fuerte que el miedo a la vida cobarde tal vez pero en qué momento cambió tu idea de que tenía más paciencia que tiempo valoré siempre la persistencia pero al final venció el miedo el deseo malsano de volver a verte después de cuánto y de todo no me atrevo siquiera a pensar no hay memoria que pueda recordar tal vez por eso con un ánimo distinto te enfrentas a mí necesitaba palpar algo diferente con los ojos saber que no te habías desvanecido con mi olvido volveremos a estar uno frente al otro percibo el olor agrio de tu cuerpo no ha cambiado mucho en todo este tiempo o seré yo que huele a muerte

ELLA

tal vez parezca una estupidez haber venido pero aquí estoy no me importa de cierta manera lo esperaba desde hace mucho él ha tenido tiempo suficiente para arrepentirse aunque nunca imaginé que lo haría una parte de mí se resiste a veces es mejor dejar las cosas arruinadas de qué sirve remover cenizas si debajo de todas ellas estará cubierto por ese polvo gris que sólo mancha los dedos un mal recuerdo hay cosas que no se deben perdonar ni olvidar no lo sé es un descaro haberme invitado después de todo debo estar loca accedí a su patética solicitud porque parecía más la súplica de un moribundo que una petición hipócrita se hubiera molestado siquiera en llamar alguna vez claro no le habría respondido al menos habría sabido que estaba desesperado el tiempo cambia a las personas aunque sólo por fuera les hace creer que pueden ser distintas pero siguen teniendo las mismas manías los mismos guiños los mismos errores todo eso que a uno lo vuelve desagradable no creo que de pronto haya dejado de ser el imbécil ese por el que en algún momento me perdí al grado de dar todo y más de lo que podía recibir qué fue lo que hizo cuando nada siempre esperando que yo solucionara todo el único momento en que podía haber hecho algo NADA la maldita pasividad de su carácter

*El viento arrecia y la marea se precipita sobre la embarcación. La tripulación está dispuesta a enfrentar a la naturaleza. Toman sus puestos.*

ÉL	llegaste
ELLA	sí vine
ÉL	ha pasado tanto desde
ELLA	pensaste que no vendría
ÉL	es sólo
ELLA	dijiste que tenías algo mío
ÉL	sí puede esperar un poco me gustaría que primero

ELLA espero  
 no sea uno de tus embustes  
 ÉL en tanto tiempo  
 no pude haber cambiado  
 un poco  
 ELLA qué es  
 para dármele  
 hasta ahora  
 ÉL estaba escombrando  
 y lo encontré  
 ELLA qué  
 ÉL el abrigo de piel  
 ELLA eso  
 ÉL pensé que deberías  
 conservarlo  
 a mí ya no me  
 sirve  
 ELLA no  
 ÉL es prácticamente tuyo  
 ELLA no lo quiero  
 ÉL pensé en devolvértelo  
 y también  
 ELLA te lo puedes quedar  
 es algo que siempre quisiste  
 ÉL quería verte  
 ELLA aunque no sabías  
 para qué servía  
 ÉL supuse que una cena sería  
 ELLA se volvió inútil  
 en el momento en que  
 ÉL adecuada  
 por eso  
 ELLA lo conseguiste  
 ÉL te invité

*Inútilmente intenta hacerse del control de la nave, sortea algunas olas con éxito, pero se sabe casi derrotado. Con ese ánimo toma un abrigo viejo y roído y se lo entrega.*

ELLA en qué momento  
 ÉL el otro día  
       buscaba algo  
 ELLA no  
       cuando te volviste  
       así  
 ÉL cómo  
 ELLA tan patético  
       no te recordaba de esa manera  
 ÉL perdón por no cumplir  
       con las expectativas  
 ELLA nunca lo hiciste  
       es sólo que  
       nunca lo había visto  
       así de cerca  
       estás seguro que es  
 ÉL muy seguro  
       por eso creo que  
       deberías tenerlo  
 ELLA a mí no me sirve  
       no me importa  
 ÉL por favor  
 ELLA pero igual  
       tal vez a la caridad

*Un momento de calma, respira, al parecer todo ha pasado, una falsa alarma de una tormenta mortal. Con la falsa confianza de alguien que se sabe a salvo continúa navegando y acerca una silla.*

ÉL podríamos  
       sentarnos  
 ELLA podríamos  
       nunca creí  
       volver a verte  
       todo es tan  
 ÉL extraño  
 ELLA triste  
       no lo tomes

personal  
 ÉL entonces  
 ELLA como un halago  
 ÉL muy halagadora  
 ELLA parece que repetiremos  
 lo que el otro dice  
 o sólo es la falta de  
 ingenio  
 ÉL el tiempo  
 eso lo cambia todo  
 no lo crees  
 hace aparecer en la memoria  
 imágenes  
 que tal vez nunca existieron  
 hace hasta al propio dolor  
 menos insopportable  
 lo cura todo  
 ELLA hasta la muerte  
 yo le llamaría  
 más bien  
 a lo tuyo  
 mala memoria  
 ÉL el olvido  
 también es un privilegio  
 ELLA para algunos debería  
 ser un castigo  
 ÉL tus palabras abren  
 el camino doloroso de la memoria

*La tormenta arreciá, sólo habían llegado al ojo del huracán. En un instante todo se vuelve tan vulnerable, la embarcación y su tripulación se saben abandonados.*

*Digresión.*

ÉL autora de desgracias  
 ELLA tu impotencia  
 no te hizo un salvador  
 ni un mártir

ÉL        ten respeto  
           por los huesos  
           que descansan bajo la tierra

ELLA     culparme  
           llevarme a un callejón de mentiras  
           en donde tú eres el responsable  
           creíste que la sangre que tenía en las manos

ÉL        traer viejos recuerdos  
           eso no revivirá a nadie  
           la muerte pesa sobre ti  
           sobre nosotros  
           cómo se afronta la vida después de eso  
           haces como si  
           tú  
           la poderosa  
           la inmutable  
           lo hubieras disfrutado

ELLA     he venido  
           no te temo  
           la miseria no se disfruta  
           se sobrelleva  
           mírate

ÉL        quería  
           ver en tus ojos  
           lo que me había sucedido

ELLA     culpa  
           por no haber hecho nada  
           crees que yo  
           debería de perdonarte  
           no te das cuenta de lo sucedido  
           en mis ojos  
           el recuerdo  
           vuelve el tiempo para cambiar los errores  
           la existencia  
           miserable

ÉL        todo lo que pido  
           es

un momento  
 como antes  
 ELLA los buenos tiempos  
 cuando apareciste con nívea figura  
 cuando huíamos y éramos perseguidos  
 cuando en el mar flotaban los pedazos de mi hermano  
 muerto  
 cuando llegamos a un puerto extranjero  
 cuando me cambiabas por alguien más joven  
 cuando no importaba nada  
 cuando éramos otros o los mismos de siempre  
 ÉL olvida  
 por un instante  
 tu rencor  
 si sólo viniste para eso  
 puedes largarte  
 tal vez fue un error  
 pedirte que vinieras  
 pero no quiero desperdiciar  
 el momento para compartir  
 un último bocado

*Las aguas se han tragado la nave, sólo han dejado unos cuantos restos de madera sobre la superficie. ÉL flota y busca entre los escombros. Nadie. Con las pocas fuerzas que aún le quedan intenta salvar la vida. Se sientan a la mesa.*

ÉL un pequeño banquete para los dos  
 nos espera  
 ojalá no se haya enfriado

ELLA  
 intentas engatusarme con tus buenas maneras con el poco carisma  
 que aún te queda eso fue en un principio ahora estás equivocado  
 crees que no me hierve la piel al verte tan tranquilo como si no hu-  
 biese pasado nada podría incendiar la ciudad simplemente para que  
 te sintieses como en casa acaso algo ha cambiado intento ser paciente  
 estar serena no sé cuánto pueda permanecer tranquila lo que menos

puedes hacer es enorgullecerte de tu inutilidad esos juegos estúpidos  
ya no funcionan conmigo

ELLA      qué quieres  
ÉL        comer  
            la mesa está servida  
            engañemos al paladar  
ELLA      quiero agua  
            sólo un vaso  
            si te place  
            te veré comer  
ÉL        por qué  
ELLA      quería ver cómo sobrellevabas  
ÉL        mi miseria  
            bueno  
            pero no por eso  
            hay que perder el apetito  
ELLA      no has perdido el gusto  
            por lo banal  
ÉL        deberías probar  
            tal vez esto despierte  
            tu apetito  
ELLA      no quiero  
            aquí sólo hay  
            malos recuerdos  
            vine  
            con eso puedes estar  
            conforme  
ÉL        a tu salud

*Ha naufragado; la tormenta lo ha dejado varado en la orilla de una playa desierta.*

ELLA      quisiera preguntarte algo  
ÉL        hazlo  
            aunque me sorprende  
            tu repentina amabilidad

ELLA      cómo pudiste  
dejar todo por un simple  
capricho

*Despierta, se da cuenta de que no ha muerto; respira, no sabe qué le duele más: no haber muerto o seguir vivo.*

ÉL  
responsabilidad es lo que me pides qué más quieres estoy aquí frente a ti recibiendo los embates de tu mal carácter debí sofocar tu impertinencia desde un principio así nos hubiéramos ahorrado mucho sufrimiento tus palabras y recriminaciones hacen que me duelan los huesos siempre fuiste una impertinente insufrible ibas de un lado a otro provocando la furia de todo mundo no te importaba nada sólo querías culparme de tus acciones

ÉL          capricho  
ELLA        ir detrás de los embustes de su padre  
de un gobernante decrepito  
te creía indoblegable

ÉL          ah eso  
no hay mayor fortuna  
que ser la mano que dirige el timón  
que guía a su tripulación hacia

ELLA        el ocaso  
eso fui para ti

ÉL          recriminación  
recriminación  
recriminación  
no pude cometer errores  
tú sabías lo que quería  
me ayudaste  
lo olvidas

ELLA        y cuando ya no servía más  
el olvido  
un barco sólo es útil cuando navega las aguas  
y yo varada en la orilla a merced de quien fuera

ÉL          ya no tenías nada que pudiera interesar

tus ofrecimientos  
 demandas tontas  
 un príncipe  
 no entiendes  
 me pedías que me quedara a tu lado  
 y olvidar mi linaje  
 ELLA alcanzar  
 a costa de quienes te habíamos apoyado  
 un trono que no te correspondía  
 ÉL merecía  
 coronar mis sienes con laureles  
 me quitaste  
 lo que más amaba  
 hubiera preferido la muerte  
 ELLA eso habría sido muy fácil para ti  
 me hubiera quedado sola  
 no compartiría la infelicidad  
 yo era tu destino  
 renunciaste a la posibilidad de él  
 en el momento en que dejaste de mirarme  
 para posar tus ojos en otro lado  
 ÉL preferiste lavar tus lágrimas en la sangre  
 de los nuestros  
 asesina  
 ELLA yo les di la vida  
 y tenía derecho sobre la parte tuya  
 la que más aborrecía  
 pero yo no lo hice  
 fueron ellos  
 a quien estabas dispuesto a gobernar  
 no les hubieran arrebatado el aliento si tú  
 hubieras movido un dedo  
 y aún crees que todo giraba en torno tuyo  
 fuiste incapaz  
 el timón nunca fue tuyo  
 preferiste llorar tu pérdida  
 argumentando que era por ellos  
 pero en realidad llorabas

por lo que siempre te fue negado  
 nunca tuviste oportunidad  
 se te escapaba de nuevo  
 no naciste para ser rey  
 estás equivocado si  
 crees que te coronaré con mi perdón  
 espero disfrutes tu banquete

*Desconcertado contempla la catástrofe, restos de la embarcación llegan hasta sus pies. Sin más nada que hacer prueba bocado.*

ÉL           lloré más que nadie  
               nuestra pérdida  
               y renuncié a lo que me estaba destinado  
               mi pérdida

ELLA       no entiendes  
               ese pueblo  
               al que tanto amabas  
               me los arrebató  
               para hacerme sufrir

ÉL           mentira

ELLA       querías gobernar algo que no conocías  
               cuando ni siquiera podías gobernarte a ti  
               el gran capitán  
               varado y miserable  
               en cualquier costa extranjera  
               esperando la gracia de los demás  
               sólo un viejo decrepito  
               se fijó en ti  
               qué vio  
               un pedazo de carne  
               un semental  
               para montar a su hija  
               estéril y loca  
               no a un rey

ÉL           me escupes todo eso en la cara  
               porque aún me tienes envidia  
               tú

no eras nada fuera de tu Cólquida  
querida  
a mí me recibían con los brazos abiertos  
donde fuera  
te molestaba que me dieran presentes  
pieles más jóvenes y tersas que la tuya  
en nuestro lecho  
haberlas rechazado  
hubiera sido una deshonra  
fuera de tu reino no eras nadie  
yo era para todos TODO

ELLA el gran héroe  
que me imploró ayuda  
para conseguir la ofrenda que Frixo  
había dado a mi pueblo  
el héroe de escultural figura  
que necesitaba de una muchacha  
para sortear a la serpiente  
a los guerreros nacidos de los dientes de dragón  
el héroe que me hechizó con la mirada  
a mí  
la bruja  
para hacer lo que él me pidiera  
y ahora simplemente  
me devuelves un abrigo de piel viejo

*Ahora está a merced de cualquier fiera.*

ÉL hechicera  
ELLA bruja y miserable  
era la que cumplía tus deseos  
nunca te pedí algo que yo deseara  
estaba sometida a ti  
me recriminas mientras degustas tu banquete  
y te molestas si no lo como

ÉL no me gusta desperdiciar  
pero a ti parece no importarte  
sería estúpido hacerlo

esa siempre fue la diferencia  
 entre tú y yo  
 yo veía oportunidades  
 en donde tu augurabas desgracias  
 eras ave de mal agüero  
 todo mundo te temía  
 ELLA le temían a lo que yo representaba  
 veían en mí lo que no podían ser  
 lo que anhelaban  
 eso les aterrorizaba  
 yo era la posibilidad  
 pero eso era impensable en un pueblo  
 que se daba de muy civilizado  
 y a mí me llamaban bárbara  
 les molestaba que no estuviera a tus pies  
 como todas las demás  
 ÉL sigue comiendo y llénate de falsedad  
 eras libre  
 por qué te molestó que me eligieran  
 a mí  
 como el nuevo gobernante  
 te hubieras quedado callada  
 nada te hubiera faltado  
 hubieses tenido todo  
 habríamos sido felices  
 tal vez hasta un amante te hubieras conseguido  
 ELLA que tú no te fijaras en mí  
 quería decir que nadie más lo hiciera  
 crees que me hacían falta  
 la discreción nunca fue uno de tus dones  
 ni la perspicacia  
 nunca sentiste crecer sobre tu cabeza  
 una enorme cornamenta  
 eso me lo debes agradecer  
 qué hubieran dicho del gran héroe  
 al que su mujer a falta de él  
 buscaba consuelo en otros lados  
 ÉL mentira

ELLA    eso crees  
 ÉL      por qué optar por el sigilo entonces  
 ELLA    lealtad  
           amor  
           significan algo para ti esas palabras  
           que me quedara inmóvil  
           como tú  
           eso esperabas  
 ÉL      insolente  
           hasta cuándo  
           crees tener el derecho de  
           recriminarme por todo  
 ELLA    te molestan tanto  
           mis palabras  
           quisieras que fueran  
           mentiras  
           enterarte de que no eras el único  
           que cabalgaba por tierras extranjeras  
           y recibía presentes  
           querías redención sin saber la verdad  
           se te ha ido el apetito

*Con el descaro y la sutileza que caracteriza a todas las fieras salvajes, Ella prueba un bocado; hace un gesto de desdén.*

ELLA    no sabe tan mal como esperaba  
           pero no vine a esto  
           sigue comiendo  
 ÉL      podría estar  
           muriendo  
           y esto podría ser mi último intento  
           de aprovechar de tu compañía  
           para despedirme  
           decirte que  
           en verdad  
           no me queda mucho tiempo  
 ELLA    mientras llenas tu cuerpo  
           de decepción

ÉL            una cena  
                 mi cena  
                 nuestra cena

*Y con una furia descomunal se levanta y tira todo lo que está sobre la mesa, la comida se convierte en desperdicio. Luego va hasta ella y como queriendo hacerle la más dulce de las caricias la abofetea hasta dejarla tirada en el suelo.*

ÉL            sabes que todo lo que hice  
                 fue por tu bien  
                 nuestro bien

*Como si le acabaran de dar la mejor de las alegrías, ella comienza a reír desafortunadamente hasta quedar sin aliento.*

ÉL            perecer  
                 junto con ellos  
                 eso debiste haber hecho

*Toca su rostro para comprobar que todo esté en su lugar; se arrastra con el descaro de una leona herida por el suelo y comienza a tragarse la comida.*

ÉL            qué haces  
ELLA        lo que te pondrá contento  
                 lo que te hará feliz

*Irguiéndose sobre sus dos patas se levanta, lo atrae hacia ella, sin muestra de repulsión o de cariño lo besa en la boca.*

ELLA        por más que busques  
                 nunca encontrarás  
                 descanso  
                 la decepción  
                 va tejida a tu persona  
                 podría darte como consuelo  
                 la mejor de las caricias  
                 pero sólo acrecentaría tu dolor  
                 al ver que me voy

sin volver la mirada  
sin importarme lo que te ocurra  
esperando sin más tu olvido

*Ella toma el abrigo y como gesto de despedida se lo pone a él. Aparecen dos niños pequeños, se acercan a ella y la besan. Ella los toma de las manos y se van.*

narración de los hechos recriminación BLA BLA BLA imposibilidad degeneración del sentido se ha perdido el respeto a los juramentos la vergüenza ya no habita en la gran Hélade sino que voló hacia el cielo qué historia merece la pena ser contada exceso de información todo se remonta a muchos años atrás pereza acción innecesaria necesidad de seguir avanzando los sucesos un juego de esgrima un naufragio final incapacidad de contar una historia repetición olvido extravaganza desarticulación hombre sin solución incapacidad genética desvarío desesperación a la espera del último momento todo aquello que venía en la nave ahora descansa en las profundidades para nunca más salir SILENCIO

Copyright: © 2018. 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)





*Paraíso en ruinas*

ZOÉ MÉNDEZ ORTIZ



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.09>

ISSN 2444-3948

*Para Gabriel. Porque, como yo, sabe y entiende,  
mejor que nadie, lo que es estar a este lado del paraíso.*

—No soy el mejor partido  
 Ni lo que estás esperando  
 Eso lo sé  
 No me molesta admitirlo  
 Tampoco estoy buscando a una súper mujer  
 Yo sólo pido a alguien que sepa qué es lo que quiere  
 Lo que, sin duda, es un problema  
 Porque las mujeres pocas veces saben lo que quieren  
 Y para cuando lo saben, es demasiado tarde  
 No hace falta que me quieran a mí  
 Basta con que se atengan a lo único que estoy dispuesto a dar de mí  
 No soy hombre de compromisos  
 Para actos de escapismo, los míos  
 Tampoco soy con el que vas a tener descendientes  
 Soy menos que eso, pero más de lo que mereces  
 Voy a invitarte a cenar para después llevarte a la cama  
 Las cosas claras desde ahora para que después no se complique nada  
 Quizá, y dependiendo de hasta donde me dejes llegar...  
 Pagaría por la cama del hotel más caro de la ciudad  
 Pero... ¿prometerte algo más?  
 No. Eso no va a pasar  
 Las promesas de eternidad y futuro son para la gente que no tiene  
 dinero  
 Yo soy aventura de una sola noche y nunca repito la dosis  
 Lo tomas o lo dejas  
 Te queda claro, ¿no?  
 Yo no me ando con rodeos  
 Va a resultar inútil que insistas en que lo intentemos  
 Las cosas conmigo son simples  
 Creo que la vida es corta  
 Demasiado...  
 Lo suficiente, al menos, como para perder el tiempo enamorándose  
 de alguien  
 Ya no tengo edad para andar perdiendo el tiempo en eso  
 Me deserotiza el hábito y me enferma la costumbre  
 Esa es la razón por la que busco mis noches de placer en esta clase  
 de lugares  
 Ninguna mujer que venga sola a un bar, busca algo serio

Suena egoísta. Lo sé. ¡Y lo es!

Pero, ¿no lo somos todos?

Los que frecuentamos la estridencia y superficialidad de sitios como éste

Somos imanes de adrenalina

Es por eso que estoy aquí

—Los hombres son muy obvios, puedes saber qué quieren de ti con tan sólo observarlos

—Todo se reduce a la brevedad y exactitud del instante

—Los ojos transitan el sitio tan detalladamente como pueden

—Aprueban

—Descartan

—Niegan

—Reconocen la perfección instintivamente

—Si un par de miradas que buscan, se cruzan, aun estando entre tanta gente, es que hay algo

—La lente hace *zoom in* en un punto fijo

La miro bailar desde un rincón del bar en donde la luz no alcanza a llegar

Mis pupilas se dilatan con cada movimiento suyo

Mi ritmo cardiaco se acopla al de la música

Repaso, fugaz, el lugar con la mirada

Y reconozco que muy a mi pesar

No soy el único al que tiene en su poder

Ni tampoco el único que está pensando en cómo hacer para que caiga en la red

Hay una decena, al menos, de pares de ojos clavados en su piel

Nadie intenta disimular su placer al verla

Mis oportunidades son las mismas que las del resto

Una a... ¿cuántos somos?

Calculo una treintena

Descarto a los que parece van a acompañados y a los torpes

El aire furioso de los ventiladores me hace reconocer su aroma

¡Tiene que ser mía!

Dejo sobre la barra el importe de mi consumo habitual de una noche como hoy

En la cabeza de todos hay un francotirador que acaba de encontrar a su presa

—Aquel que dé un paso hacia adelante antes que el resto, tiene ventaja, aun así...

—La consciencia latente de que no puede distraerse con nada, se hace presente

—Cualquier movimiento en falso

—Una fracción de segundo

—Cualquier descuido

—El más mínimo detalle fuera de lugar

—Podría cambiarlo todo

—Se incendia el tiempo, sabe que no puede tardarse más en pasar a la acción

—La presa, apenas se siente amenazada, se escabulle

—Quedando fuera del campo de visión del francotirador

—Es así como el cazador se convierte en presa, el miedo se apodera de su cuerpo

—E inoportunamente, un impulso torpe y desmedido gana terreno

—El objetivo te mira avanzar con pasos trastabillantes. ¡Reacciona!

—¡Empieza el juego!

—Todos entramos al campo queriendo ganar, pero a veces...

—Lo cuidadosamente planeado se viene abajo y con la desesperación entre las manos

—Más bien entre las piernas...

—Sobre todo entre las piernas...

Con el rescoldo del valor que provee una cantidad estúpida de alcohol

Realiza un esfuerzo sobrehumano para que no se le note la prisa

Está casi por llegar a la meta, pero aún podría echarlo todo a perder

Todo acto de improvisación ha sido ensayado, probado y perfeccionado

—Llámalo como quieras: frases hechas, lugar común, cliché. Lo que funciona una vez...

—Nunca falla

Se inclina sobre mí, mientras me toma de la cintura

Recita las líneas ya tantas veces dichas y espera

Su mejilla roza la mía, es así como sabe que me tiene

Siente mi sonrisa sobre la suya

Está seguro de que ha ganado

Hagamos esto más interesante...

¿Tu madre nunca te dijo que no hablarás con desconocidos?

—¡Adam!

—[Contra todo pronóstico, ni una gota de titubeo] ¡¿Qué?!

—¡Así puedes llamarme...! ¡Adam!

—Que coincidencia tan afortunada; yo me llamo Eve

—No creo en las coincidencias

—¿Y cómo le llamas a esto?

—¡Destino!

—Baila conmigo, quiero ver cómo te mueves...

—Estaba claro que 'Eve' no era su nombre, ni 'Adam' el mío

Pero el lugar y el momento se prestaban de manera ideal para jugar a ser otro

Dejé en la barra a Alonso Portillo

Distinguido asistente ejecutivo de un respetable funcionario de...

Una ciudad sin nombre o memoria

Y me convertí en Adam, el hombre con el que todas sueñan y quieren estar

Famoso galancete digno de debate en el pasillo

Seductor incorregible, amante clandestino, fantasía erótica recurrente en adolescentes y...

—¡Espero que bailar sea lo único que hagas mal!

—El paraíso contenido en un beso

Cada paso, cada movimiento y cada pausa

Tenían la exactitud necesaria para que lograra tenerme donde me deseaba

A partir de ese momento, me dejé llevar por ella, por el movimiento de su cadera

Permití que sus labios escribieran mi destino en color carmín

Me convertí en el esclavo de una diosa

Encarnada por una mujer de la cual nunca supe nada

Al menos nada de lo que hoy pueda estar seguro

—Me fascinan los hombres con los que se puede jugar...

—De un momento a otro, yo ya no tenía responsabilidades

El mundo giró en torno a mí y no a los asuntos que me faltaba atender

En el universo sólo quedó espacio para nosotros, el resto había desaparecido

Dejé que me manipulara a su antojo, me convertí en su juguete

—Me fascinan, aún más, los hombres que juegan bajo mis reglas...

Así que... 'hombre de negocios' con 'agenda llena' ¿no?

No me sorprendería que fueras de esos que piensan que una noche de cama...

Es un asunto más que se puede cancelar

—Ponme a prueba

—Éste se sentía distinto a los otros, único

Hombre consciente de que se le considera como especie superior en peligro de extinción

Resultó inevitable querer tenerlo en mi colección

—Hipnotizado, perdido entre sus encantos, entregado a lo que ella dispusiera

Por primera vez, en mucho tiempo

Sentí que distinguía con precisión lo que deseaba de lo que necesitaba

Coloqué mis expectativas en la parte más alta de la escala

E imploré que esa noche no terminara de la manera habitual

Y como si el universo hubiera escuchado mi suplica

O los planetas se hubieran alineado a mi favor

Las cosas se empezaron a dar sin que yo tuviera que esforzarme

No hizo preguntas idiotas, ni me obligó a pasar por el interminable preámbulo

Simplemente, después de algunas cervezas y un par de mezcales más

Me invitó a salir del lugar

Subimos a su auto y a velocidades suicidas, cruzamos la ciudad en un instante

Llegamos a una casa repleta de gente extraña que deambulaba por todas partes

No me importó

Ella me tomó de la mano

Después de un par de vueltas y presentaciones innecesarias, subimos a una habitación

En el trayecto, entre las escaleras y los pasillos, nos deteníamos momentáneamente

La misión: que yo, bajo sus órdenes y guía, la descubriera

Estaba claro que quién mandaba, era ella

Con la seguridad y exactitud de quién sabe lo que hace

Me obligaba a detenerme en los momentos más cruciales

La escena corrió en cámara lenta, a pesar de mi urgencia por ella

La espera se volvió interminable  
Y es que: entre más me acercaba yo; más me contenía ella  
Después de que hubo jugado conmigo tanto como quiso  
Y tras una incontable cantidad de maniobras  
Quedó desnuda, sentada sobre mis piernas, lista para todo cuanto  
pudiera hacerle

Mientras su cuerpo se movía ansiosamente sobre el mío  
Cometí el error de mirarla a los ojos  
No sólo quedé petrificado, de pronto, la realidad cayó sobre mí con  
todo su peso

Una piel etérea y blanca se extendía ante mi mirada  
La tibia luz de una lámpara que parpadeaba  
Me regalaba retazos de sombras de la perfección de su cuerpo  
La dulzura de sus pechos y la cadencia de su cadencia  
Su actitud exagerada y una cabellera castaña, con rescoldos de fuego  
Me envolvían en una especie de comodidad inusitada  
Quien ha escuchado antes la historia, dice que aquello  
No era más que la primera combustión de eso a lo que llaman afecto-  
La recorrí con las manos y la exploré con la boca  
Esperando que, de esa forma, pudiera memorizar el terreno desco-  
nocido

Conforme la hacía mía, más me daba cuenta de que yo no estaba a la  
altura que ella suponía

Me deshacía por estar en ella  
Pero la idea de no volver a tenerla después de esa noche, me acobardó  
—Cuando un hombre empieza a sentir amor...  
Es porque el efecto de algo se está terminando  
—Ella me nota, se da cuenta de todo  
Me recuesta sobre la cama y se inclina sobre mí  
Puedo sentir como su abdomen se encuentra delicadamente con mi  
sexo

Comienza a desvestirme  
Su boca recorre mi piel y se posa en mis labios  
Me siento astronauta caminando en la luna  
La tomo de la cintura y la invito a que sea mía  
Ella finge resistencia, pero no tarda en entregarme el control de su  
cuerpo  
¡Me deja jugar!

Sobre su vientre y entre sus pechos, recorro un camino de polvo estelar

Su voz, cayéndose a pedazos, me pide más

Yo me convierto en poeta y la hago rimar

La noche se consume al mismo tiempo que nosotros

El cielo queda al alcance de mis manos cuando toco su piel

Una constelación de lunares alojados en su espalda

Me convierte en cazador de estrellas

Y me olvido momentáneamente de ella

—Justo cuando el truco empieza a ponerse bueno...

Al mago le falla la varita y el número termina

¡Bajen el telón!

¡Apaguen las luces!

¡Desalojen la sala!

Aquí ya no hay nada que ver

¡Se acabó el show!

\*\*\*

—Me despierta el ruido que emana de la planta baja

Y una luz que entra por la ventana

Me siento mareado

Como si hubiera cerrado los ojos y un segundo después, los hubiera vuelto a abrir

Todo da vueltas

Por más que intento, no logro enfocar la mirada en nada

Un par de voces advierten que hay gente despierta en la habitación de al lado

Nada que pueda decirme en dónde estoy o quienes son

En la pared, hay un reloj que avanza al revés

Sobre una mesa, ropa que no es mía

Y en el techo, una gotera intermitente

Junto a mí, una mujer distinta a la de ayer que, al sentir movimiento en la cama, despierta

Me ve y sonrío con complacencia

Las sábanas están empapadas y pegajosas

¡Algo apesta!

Ella se incorpora y nota mi mal disimulada angustia

Me abraza por la espalda

Su cuerpo tibio me aprisiona y me repugna

Yo no me molesto en esconder mi indiferencia hacia ella

Con la levedad de la violencia de un desaire, la hago a un lado y me levanto

Tropiezo con alguien que duerme al lado de un charco de vómito y entre ropa sucia

Como puedo, me abro paso entre la porquería

Ella no ha parado de hablar

Y aunque quisiera poder ignorarla por completo

Alcanzo a registrar lo bueno que soy en algo que no recuerdo haber hecho

Al menos no a ella

Emprendo la desesperada búsqueda de mi celular, ropa y cartera

Todo es inútil

Después de las alabanzas propinadas, no he escuchado nada más

Bajo otras circunstancias al menos habría tenido la cortesía de preguntarle cómo se llama

Pero bajo éstas, es poco más que evidente que no me interesa

En el cuarto no hay rastro de algo que pueda tener valor

–Eso me incluye–

Ella hace preguntas que no voy a contestar

¡Pierde su tiempo!

Encuentro unos pantalones que podrían quedarme mejor si no estuvieran tan grandes

Y una camiseta que, al parecer, sólo tiene cerveza derramada o al menos eso espero

Me visto de mala gana

Mientras pienso que, evidentemente sin querer, pasé buena parte de la noche

Con una mujer que es todo aquello de lo que huyo estando consciente

Su voz resuena en un eco interminable que me taladra el oído

¡La odio!

Su presencia no es más que la irrefutable prueba de mi fracaso

Un golpeteo ininterrumpido sobre mi pecho, delata mi prisa por salir del lugar

Ella se da cuenta de que estoy por abandonarla  
 Su voz, desesperada, intenta frases que me exhortan a quedarme  
 Pero ni siquiera bajo el desconcierto de mis propios pensamientos  
 Me lo planteo como una posibilidad  
 Mientras bajo las escaleras  
 Humo de cigarro y marihuana sube hasta el techo  
 Y se concentra ahí  
 Ninguna de las caras presentes, me es conocida o reconocible  
 Un tocadiscos, de los años del vinilo, repite sin parar la misma frac-  
 ción de canción

*J'étais bien*

*Avant qu'il vienne*

*Coller sa main*

*Dans la mienne*

*Il m'a eu comme un bleu*

*L'amour fait ce qu'il veut*

*La Voilà*

*Qui veut ma peau*

*Qui me tatoue dans le dos*

*Des serpents, des coeurs en feu*

*L'amour fait ce qu'il veut*

*Mais l'amour fait ce qu'il veut*

*Fait ce qu'il veut de moi*

*Mais l'amour, baby blue*

*Fait ce qu'il veut de nous*

Deambulo desorientado sobre algunos cuerpos a medio vestir y otros desnudos

Pieles laceradas por la reincidencia constante

A la satisfacción instantánea que proveen los estupefacientes

Y mentes retrogradadas envueltas en papel para liar cigarros

Suspendidos contra la pared por agujas sin esterilizar  
Hacinados sobre una superficie estúpida me abren  
paso

Y a pesar del hecho, nadie parece notarme, todos tienen la mirada  
perdida

El mobiliario de la casa se limita a: futones destrozados por el uso  
violento y desmedido

Algunas sillas que nadie ocupa, porque queda claro que pertenecen  
a los gatos

Mesitas de centro hechas por tablas, sujetas por silicón a llantas vie-  
jas

Y directorios telefónicos apilados unos sobre otros

En los que reposan latas vacías que hacen de ceniceros

Que se desbordan en colillas de toda clase de cigarros

Ahí, en medio de la nada, en una casa derruida

Con el presente desastrado y la incertidumbre del futuro que me es-  
pera

Entre la catástrofe que soy y a la que me he sometido

Lo sé, lo tengo claro, jamás había estado más seguro de algo en mi  
vida

Estoy indiscutiblemente jodido

Me detengo frente a un espejo

A simple vista no me reconozco

Pero pasados los segundos

No me queda más que admitir que estoy ahí

Soy el despojo que se refleja sobre la lámina y el cristal

Me veo igual que todos los presentes del basural

Quiero escapar, no del lugar, sino de mí mismo

Remuevo la esquina de una cortina

Un enorme jardín se extiende ante mis ojos y eso es todo

Espero unos segundos, pero nada

No hay carros que circulen cerca del lugar

Ni ruido de construcciones o de cotidianeidad

Elevo la vista y descubro un cielo despejado, tranquilo, limpio, adá-  
nico

No hay anuncios publicitarios, ni torres de telecomunicaciones

Para mí no han pasado más que un par de horas desde que llegué

Sin embargo, afuera, la tarde ha empezado a caer

Pienso que quizá, en este lugar, el tiempo, hace mucho, dejó de avanzar

¿En dónde carajos estoy?

Vuelvo al espejo, quiero encontrar algo distinto a lo primero que vi

Y lo hago

Esta vez los detalles me aniquilan

Hallo a un hombre ajeno

En los pliegues del cuello puede adivinarse la cantidad de días que llevo sin bañarme

¡Tres! Según la barba que puebla mi rostro

La cicatriz de la última vez que pasé un rastrillo por mi mejilla, ha cerrado por completo

Al inspeccionar la zona con mis manos, noto que mis uñas son un cultivo de porquería

¿En quién carajos me he convertido?

Con lo imperioso de la vorágine que es la desesperación de verme derruido

Levanto de nuevo la mirada

Esperando que, como por acto de magia, el reflejo se modifique una vez más

¡Y lo hace!

Esta vez encuentro lo que deseo

Al final de la imagen está ella, observándome

Comienza a acercarse

Su paso es lento, despreocupado, seguro

Es un cazador que acaba de encontrar una presa herida

Toma mi mano, encantadora y evasiva, coloca en ella un par de pastillas

—Para el dolor de cabeza

—[Yo le creo. No tiene por qué mentirme]

Creí que me habías abandonado

—La ciudad se cae a pedazos, sin ti allá afuera

—No sé de qué habla

O quizá lo sé, pero prefiero engañarme

Siempre es más fácil fingir que no sabes de lo que te hablan

Te permite eludir responsabilidades

La única certeza de la cual puedo proveerla es...

Todavía no me quiero ir

Me da un vaso con agua  
¡Completamente innecesario!  
Las pastillas se deshacen apenas tocan mi lengua  
Ella, de la nada, sin ningún tipo de advertencia, me besa  
Me acaricia, me busca, me explora, me provoca, me invita, suplica  
que vuelva a hacerla mía  
Entonces lo sé  
¡Quiero arruinarme con ella!  
¡Que el tiempo se suspenda para nosotros!  
No me importa si todo acaba mal  
¿Por qué tendría que acabar?  
No tengo cabeza para darme explicaciones  
Lo único que quiero es que la insurrección del control tenga lugar  
con ella  
¡Baila para mí!  
Le digo, mientras ella enciende un cigarro  
Me mira y no puedo evitar sonreír  
Sus manos revuelven mi cabello, me acaricia la cara  
Sus labios van de mi cuello a mi boca y de regreso...  
Una y otra vez  
¿De qué son sus labios que me gustan tanto?  
¡Vámonos de aquí!  
Le digo mientras me empuja hasta un sillón y se sienta en mis piernas  
—En eso estamos, mi amor  
—Me dice al oído  
Para acto seguido guiar mis movimientos  
Ahí, en medio de la sala, rodeados de gente dormida  
Con ella entre mis manos y a punto de ser mía  
Todo me hace sentido  
Ella me da sentido  
Sé que es un peligro y que va a botarme en cuanto se canse  
Apenas se aburra, correrá a los brazos de alguien más  
¿Cuánto tiempo crees que podrías estar conmigo sin hartarte, sin  
desear estar con otro?  
Pregunto... O eso creo... Ella finge no oírme, no contesta  
Apuesto a que me deja en la incertidumbre sólo por diversión  
Sé que mi próxima cicatriz, llevará su nombre  
Sé que por lo que me quede de vida

Cada noche, antes de quedarme dormido  
 Ella vendrá evocada por mi inconsciente  
 A robarme la poca cordura que para entonces me quede  
 Sé que va a doler como ninguna otra  
 Como si a esto, de alguna manera, se le pudiera llamar amor  
 Pero no... porque el amor... el amor es otra cosa  
 Por ahora, nada de eso me importa  
 Ella comienza a danzar sobre mí  
 Igual que anoche... o aquella noche  
 Empezamos a fundirnos en uno solo  
 Nos convertimos en magia hasta que...  
 Del otro lado de la casa  
 Al final del pasillo, cruzando el comedor, en la cocina  
 Suena, dentro del bolso de Eve, el celular que tanto había buscado  
 —Creo que le debes muchas explicaciones a alguien...  
 —Un destello de lucidez me invade y me obliga a pensar lo que estoy  
 haciendo  
 Pondero mi realidad con lo que sea que esto sea  
 A nadie de aquí le importa cómo me vea  
 No tengo que rendirle cuentas a nadie  
 Las explicaciones sobran  
 Pensar, en cualquier otra cosa que no incluya diversión, está demás  
 Afuera no hay nada mejor que esto, probablemente afuera no hay  
 nada mejor para mí  
 Ella se bambolea sobre mis piernas mientras me besa  
 El ruido del teléfono empieza a alejarse y junto con él mi preocupa-  
 ción  
 Que la ciudad se caiga a pedazos, mientras ella me incendia  
 El acto vuelve a dirigirlo ella

\*\*\*

— Siento el cuerpo destrozado, la boca seca y la cabeza a punto de estallarme...

¡Estoy hecho mierda!

Mi única esperanza se diluye cuando volteo a ver quién está a mi lado y...

Me encuentro solo en un cuarto distinto al de la última vez... o al que recuerdo

Nadie duerme en el piso, ni hay reloj en la pared, el único mueble: una cama

Sobre ella, entre las almohadas, el mismo pantalón, tres tallas más grandes que yo

No puedo evitar llegar al punto de la contradicción...

¡Me urgen las explicaciones!

Algo, lo que sea, que me diga qué está pasando

Ella nunca dice nada

Se limita a confundirme con el placer que me produce, sabe que me tiene a su merced

No se siente con la obligación de darme explicaciones

Y seamos sinceros, no la tiene

El mundo podría estarse acabando y bastaría con ella me mirara

Para que yo decidiera hacer exactamente esto: ¡Nada!

Sentado en el borde de la cama, lo pienso por un minuto

Y llego a la conclusión de que yo podría no ser el único

Flashazos de la noche del bar llegan intermitentes

Calculo una treintena

¿A cuántos más tendrá esperando?

Descarto a los que parece van a acompañados y a los torpes

¿Qué turno me corresponde?

¿Quién más está enloqueciendo porque la tiene sólo cuando ella así lo quiere?

Un déjà vu con fuerza sobrenatural me estaciona en un loop mental interminable

¿Cómo nos elige?

¿Por qué me da opciones, sabiendo que al final se hará lo que ella exija?

¡Quiéreme, aunque no sepa jugar tu juego!

Con el marcador dos a cero, me dispongo a volverlo a intentar

Bajo escaleras, trastrabillando conmigo mismo y con los demás

Recorro pasillos, algunos más de una vez

Como para que me quede claro que no sé a dónde voy

Sólo quiero encontrarla a ella

Paso, literalmente y sin que me importe, encima de la gente

Entro y salgo de habitaciones, hasta que llego al final de la casa

No hay más en dónde buscar  
 Empujo con torpeza una puerta y ¡eureka!  
 ¡Ahí está!  
 Pero a su lado...  
 Hay un cabrón de un metro ochenta que despierta con el ruido que  
 hice al abrir la puerta  
 No tiene que decirme nada  
 Tan sólo con ver su cara me siento obligado a darle una explicación  
 Vengo por ella, balbuceo, y señalo a Eve  
 Él no se molesta, con movimientos casi tiernos, la hace despertar  
 Eve con los ojos entrecerrados y el cabello revuelto  
 Se tambalea hasta donde estoy sólo para decirme:  
 —¡Se acabó la fiesta!  
 Es momento de que regreses a tu mundo, este no es lugar para al-  
 guien como tú  
 —Ven conmigo  
 Suplico  
 Pero parece no importarle  
 —Hay muchas como yo, allá afuera ¡Búscalas!  
 Seguro que, en más de un par de piernas, me encuentras  
 —El gorila se levanta  
 Sin prisa, camina hasta donde estoy, se agacha y me dice:  
 ‘Puedes quedarte con los pantalones como premio de consolación’  
 Me mueve con ligereza hasta que estoy fuera de la habitación  
 Apenas rozan mis pies el marco de la puerta, ésta se cierra  
 Retrocedo unos pasos hasta que tropiezo sin querer con media do-  
 cena de botellas de vidrio  
 Levanto una en automático y la arrojó contra la puerta  
 Ésta estalla en pedazos, pero nadie abre  
 Nadie me mira, a nadie le importa  
 Miro a mi alrededor y no puedo evitar notar que todo está igual: roto  
 Mi reflejo sobre el espejo, la sonrisa de las mujeres, las personas tiri-  
 das en el piso  
 Las esperanzas de todos  
 Y mis ganas de vivir  
 Sus palabras fueron un golpe directo a la cara  
 Tal vez, un golpe habría dolido menos

A mi alrededor sombras  
Fragmentos de voces y murmullos que se diluyen  
Desciendo del espacio hasta tocar el suelo  
Efecto de gravedad temporal cero  
De repente dejo de ser yo  
Me fragmento  
Y me convierto en recuerdos  
—Mientras observo el techo  
Pienso en un millón de lugares mejores para estar que aquí  
Acostada al lado de un niño torpe e inexperto  
Su cabeza reposa sobre la almohada y me observa  
Inseguro, recorre con sus manos mi abdomen  
—Te amo  
—Sentencia para después buscar mis labios  
No, Alonso, las cosas no son así. Tú lo sabías...  
—Se levanta, se viste apresuradamente, me evita  
Toma la perilla de la puerta, me levanto de un salto  
Quiero evitar que se vaya, pero...  
—No me sigas, no te llevo a ningún lado  
—Espiral descendente en proceso  
Calculando tiempo estimado de caída  
—Tenemos que hablar  
—Me dice por teléfono, me da una hora y la dirección de un lugar  
—Observa indiferente mi vientre aún incipiente y sin forma  
—Podría no ser mío  
Lo pienso, pero no se lo digo  
—No te estoy pidiendo opinión, te estoy previniendo  
Voy a tenerlo, estés o no estés, voy a tenerlo  
—La mitad de ese bicho es mío, ¿no es cierto?  
Pues como dueño de la mitad del producto...  
Ni siquiera puedo terminar la idea  
Ella hace trampa, llora desconsoladamente, frente a toda la gente que  
nos rodea  
No sé si es por ella o por algo... alguien que todavía no es  
  
—Adiós, Alonso. Adiós y buena suerte. Te va a ser falta  
—Te llevo la cuenta, le digo en voz baja para que nadie más escuche

—Deberías pasarme la lista, querida, porque yo apenas tengo memoria de algunas

—Desde que te conozco, a la fecha, nueve, incluyéndome  
Sonríe ampliamente después de escuchar el ridículo número  
Entonces, lo sé, hay otras, hay más

—Voy al baño

—Un vestido poroso, casi transparente, le permite saciar sus deseos de saber

Qué clase de ropa interior trae la mujer de largas y torneadas piernas  
Que desde hace rato se pasea entre las mesas  
¿Vas por ella?

—Ya no respondo

Como puedo, me abro paso entre los borrachos que están estacionados sobre el pasillo

—Tropieza en dos ocasiones

La última vez cae ‘accidentalmente’ entre los brazos de ella

—Me ayuda a sostenerme

Soy la inocencia perdida      La excepción de la regla      El dolor de haberla perdido  
Una declaración de amor hecha a destiempo      Un mecanismo de defensa que no sabe activarse

—Le dice algo al oído

—Ella sonrío, me toma de la mano y me acompaña hasta el baño, le pido que me espere

—El cabrón de la camisa tornasolada paga

Le digo al mesero antes de salir

Antes de decidir que esa es la última vez que nos vemos

—Mitad en broma, mitad en serio, decía:

—Si ha de culparse a alguien de mi muerte que sea a ti, por haberme roto el corazón

—Nunca te prometí algo que no fuera a cumplir

Ambos queríamos diversión y la hemos tenido

Yo quiero ser libre y, aunque la pasamos bien, yo no quiero atarme a ti

Los meses pasaron y él siguió buscándome únicamente para recordarme que...

—Eres un monstruo sin corazón, ¿tienes idea de cuánto he sufrido por ti?

Soy una vida mediocre La imposibilidad del amor Una sombra que no sigue a nadie  
La razón de mi propio insomnio Una queja constante Un error que no se puede olvidar

—No fue hasta que me vio del brazo de alguien más  
En uno de esos encuentros ‘accidentales’ que él solía procurar y provocar

Que dejó de insistir

—Ni siquiera puedes imaginarlo

Puedes hacer todas las suposiciones que quieras

Pero no, no puedes saberlo a menos que hayas estado ahí

Hay algo, dentro de ti que duele, que estalla

Un escalofrío te recorre el cuerpo, tu corazón se detiene unos instantes y después...

Se desata en violentísimos golpes con los que intenta salir de tu pecho, el resto es confuso

—Te encanta saber que me tienes amarrada a la nada

—Desapego. Trabaja en ello, te hace falta

— Es por ella, ¿no?

—Ni siquiera te atrevas

—¡Ella no va a volver, aunque regrese!

¡Aunque te duela, aunque te pese, aunque no sepas qué hacer con eso!

—Ni yo quiero que lo haga, pero tampoco te quiero a ti en mi vida, al menos no así. Acéptalo

—¡La odio!

—Ella no tiene la culpa de que yo no pueda quererte

—¿Entonces soy yo? Si es así, al menos podrías decirme por qué es

—¿Por dónde empiezo?

—Cualquiera hubiera estado bien para ti, ¿no?

Lo único que querías era... esto... coger

Yo era la oportunidad ideal

Estaba dispuesta y habría sido muy estúpido de tu parte no aprovechar, ¿verdad?

Soy el primer beso de alguien a quién he olvidado El reclamo insistente de la ausencia  
El vacío después del sexo El amor no correspondido Lo violento del rechazo

— Esta es la clase de cosas que quiero evitar

— Todos queremos evitarlas

Qué suerte tienes, Alonso, tú ya encontraste la manera

No te involucras más de veinticuatro horas con ninguna y ya está

Felicidad y satisfacción infinitas para ti

Soy una obsesión    Un mendigo que suplica atención    Una carta de despedida  
Aquello de lo que intentas, pero no puedes huir    Lo autodestructivo de un recuerdo

—¿En qué piensas?

—Sabes que esta fue la despedida, ¿no?

—Lo supuse

—Se ha hecho tarde. Me gustaría quedarme así toda la vida

—¿Cómo así?

—Pues así... tirado en la cama, contemplando el techo, cogiendo...

—¿Conmigo? / Basta, no me beses, contéstame

—Ya le hemos hecho daño a muchas personas estando juntos, empezando por nosotros

— Creí que cuando estuviéramos aquí... es decir, en este punto, todo sería más fácil

—¿Qué se te está complicando?

—La vida. Despedirme de ti, de esto que no somos, de nosotros

—No empecemos. No hagamos de esto un drama. Tú sabías que/

—Éramos cuestión de tiempo...

Soy tu dolor de cabeza    El instante previo antes de que todo se arruinara    Una contradicción  
Un suspiro contenido    Las notas en la libreta de un psiquiatra    Un comentario incómodo

—De repente la nada, sólo incertidumbre

— La miro irse sin hacer nada porque creo que éste es otro de sus berrinches

Ella ni siquiera voltea. Camina por la acera hasta que la pierdo de vista

Cuando me dan ganas de correr tras ella, es demasiado tarde

— Quiero virar para saber si me sigue, pero no lo hago

Sigo mi camino como si huyera. Quizá lo hago sin darme cuenta

—Me gustaría hacer lo que hace ella: huir

Empezar de cero, escapar de mí y de lo que me rodea, de lo que ella significó

Golpeo una pared por pura impotencia, por la sensación de pérdida  
¿Cuánto tiempo voy a sangrar esta vez?

—No hay respuesta para ninguna pregunta

Al menos no la que deseo

Va a doler, pienso...

Mientras me deshago de los pocos rastros de su aroma que puedan quedarme en el cuerpo

—La próxima vez que recuerde esta tarde, va a doler

Ojalá pudiera olvidarla, pero me la puse difícil

—Casi imposible. Y es que ambos sabíamos que no éramos para siempre

—Y si no es para siempre, entonces que sea para acordarse...

Soy dos continentes y doce horas de distancia    El transeúnte de una ciudad colapsada  
Un rey sin corona    Un mensaje que pide a gritos una respuesta    Un perro que huye de casa  
Un pretexto para cada ocasión    La incertidumbre de no saber quién soy    Un obstáculo  
La letra de una canción que con el tiempo se ha convertido en bala  
La consciencia de estar llegando a los cuarenta    La inevitable defensa de mi propia estupidez  
Y todo lo que nadie quiere ser: un caso perdido, un mediano cualquiera  
El que te va a invitar a cenar para después llevarte a la cama, soy hombre de una sola noche  
Soy el dueño de un paraíso en ruinas...

\*\*\*

—El borde del techo de esta azotea se ha convertido en mi hogar

Desde aquí puedo ser dueño de la ciudad y del mundo entero

He visto mil atardeceres y doscientas lunas

Ya no espero nada ni a nadie y sin embargo miro al cielo como buscando respuestas

La gente pasa, sin detenerse, sobre la avenida principal

Este es mi fin del mundo, me digo, cada vez que amanece

En la bolsa del pantalón he dejado fragmentos de una carta que no explica nada

Tampoco tiene destinatario, en realidad, es sólo una lista de todo lo que debo

Nunca planté un árbol ni escribí un libro y hace más de diez años,  
negué a un hijo

Las luces de los edificios se encienden, la música de los bares locales  
ensordece a la ciudad

Los carros llegan a toda velocidad y se detienen frente a ellos

Las mujeres bajan de los autos envueltas en sutiles carcajadas

Todo eso, sumado, no hace más que convertirme en una víctima de  
mi propia memoria

Sólo se olvida lo que ya no duele

Entonces cierro los ojos para ver si así la encuentro

Se olvida de manera inconsciente

Entre más quieres evitar algo, más te persigue

Vuelvo a lo que no pudo durar, intentando poner en orden tanta au-  
sencia

Si quedaron palabras sin decir, entre tus labios y los míos, es porque  
había algo más

Había distancia... La suficiente... La necesaria

No se puede dejar de ser lo que nunca fuimos

Dejo que el cielo caiga sobre mi cabeza, mientras un millar de estre-  
llas me atraviesan

En la oscuridad, la realidad me estalla por los poros

Cuando no puedes ser otro, ni volver a ser el mismo, ¿quién eres?

La noche colisiona en mi cuerpo

Caigo lento, impulsado por el viento, hasta que llego a donde quiero

Ahí, donde el silencio no devora y el tiempo deja de perseguirme

Donde no hay nada seguro, pero todo puede ser posible

Donde puedo ser feliz, porque la liviandad es tanta, que no me pesa  
existir

—No tiene caso quedarse con algo que es desechable

Lo usas y lo tiras

Para eso está diseñado

Una vez que le has sacado provecho al objeto

Tienes de dos

Lo reciclas o lo reutilizas

Yo pocas veces reincido

Pero quién se resistiría a destrozarle la vida a alguien como él

Una noche y dos pastillas bastaron para tenerlo en la palma de mi  
mano

A la semana ni siquiera se cuestionaba  
Si pertenecía o no a la podredumbre que lo rodeaba  
Nunca había visto a alguien sentirse tan en casa  
Toda esa comodidad fue lo que hizo el desenlace más divertido  
Siempre tuvo razón, lo nuestro era destino  
Todavía puedo recordar la expresión de su rostro  
Cuando él que lo replazó le cerró la puerta en cara  
Cómo olvidarla  
Si era exactamente igual a la que puse yo cuando, hace un año...  
Mientras él me miraba descaradamente  
Y decía, con un tono particularmente hiriente...  
'Tendrías menos problemas si... te cubrieras más las piernas...'  
Me presenté en su oficina pidiendo justicia y salí de ella jurando ven-  
ganza  
Verlo aquella noche, en ese bar, bajo sus circunstancias...  
¡Benditos reencuentros! ¿Quién los inventaría?  
Ni siquiera me atrevería a decir que estamos a mano  
Pero, ahora, tampoco es como que me deba algo  
Salvo las gracias, por las tres mejores semanas de su miserable vida  
—Es ahí, entre las sombras y los confines de la cordura  
Que repaso con detalle y a conciencia cada uno de mis movimientos  
Tratando de encontrar aquel que hice en falso  
Vuelvo sobre sus pasos, al menos sobre aquellos que alcanzo a recor-  
dar  
Busco desesperadamente aquel que me invitó a seguirla  
Pero lo único que alcanzo a encontrar es su voz perdida entre las  
otras  
Y a ella perdida entre todas las demás  
En un acto desesperado por tratar de entender el universo  
Le suplico a gritos al cosmos que me dé algo para comprender  
Como respuesta obtengo sólo silencio  
Una especie de vacío se me acumula entre el pecho y las costillas  
Una cantidad exagerada de angustia me domina cuando pienso que...  
Tal vez, en este momento, o quizá desde hace algunos días  
Ella me está olvidando entre las piernas de alguien más  
Tan pronto como me quedo dormido, comienzo a soñarla  
Probablemente sea por eso que con cada noche que pasa, me cuesta  
más trabajo despertar

Y cuando lo hago...  
 Despierto mareado, con los ojos nublados, el corazón destrozado  
 Los rescoldos del aroma de una cerveza entre las fosas nasales y el  
 cuerpo hecho mierda  
 –Buenos días, amor...  
 –¡¿Qué?!

–Buenos días, Alonso  
 –Aun con la vista desenfocada, la reconozco en cuanto la veo  
 Me toma de la mano, me mira a los ojos, sus dedos se deslizan por  
 mis labios y...  
 –Para el dolor de cabeza  
 –Un vaso con agua y un par de pastillas  
 ¡Ya sé lo que sigue!  
 Ingiero todo de un golpe  
 En el fondo del vaso me espera otra noche con ella  
 ¡He regresado al paraíso!  
 –Los sedantes no son para tanto, ¿eh?  
 –Baila para mí  
 Le digo, mientras espero a que las pastillas hagan su efecto  
 –Pórtese serio, no se ayuda en nada diciendo cosas como esa, si sigue  
 así no lo van a dejar ir  
 –No sé de qué habla...  
 –Aunque para cómo está su situación, en una de esas, le conviene  
 quedarse  
 –No sé si me quiero ir...  
 –¿No le digo? Trate de descansar, al rato vuelvo a ver cómo sigue  
 –Me dice antes de salir...  
 Esa fue la última vez que la vi  
 Estuve en el hospital un tiempo cercano a la eternidad  
 Cuando salí, ya no había nada para mí  
 Al volver a la oficina, encontré en la puerta un nombre ajeno  
 Escrito en letras biseladas color plata que indicaban había sido des-  
 pedido y remplazado  
 La gente del lugar, creyó que si había desaparecido por tanto tiempo  
 Era porque le estaba vendiendo información al grupo de la oposición  
 ¡Ojalá! Porque entonces no lo habría perdido todo  
 La mudanza de casa fue patrocinada por una inmobiliaria  
 Ellos se cansaron de escuchar mis excusas para evitar pagar la renta

Y a mí se me acabó pronto el repertorio  
Malbaraté mi camioneta porque... o pagaba gasolina o comía toda la semana, pero ambas no  
No importa que tan buena parezca la vida  
Siempre hay algo que no puedes tener  
Lo que cabrón es cuando te das cuenta que:  
Aquello que no puedes alcanzar, es lo que más deseas  
—A veces uno sabe que se va estrellar y acelera—  
Volví a empezar de cero porque necesito recuperar lo que perdí en ella  
Necesito recuperarme a mí  
Necesito recuperarla a ella  
Es ella la síntesis de todo lo que quiero y no puedo alcanzar  
Las metas a las que no llegué  
Las promesas que no cumplí  
Cada beso que he dado sin amar  
Cada mujer con la que me he acostado  
Todas las veces que he mentido  
Cada vaso de alcohol en el que me he ahogado  
Cada cama en la que he despertado solo  
Todo lo que pude ser y no fui...  
Es por eso que estoy aquí  
Porque quizá éste sea el único lugar que me queda  
Porque no podría, desde otro lado, encontrar la forma de explicar mi existencia  
—Porque quizá, ella, algún día, como yo, vuelva—  
Y sólo, tal vez, regresando al origen de la tragedia...  
Al lugar donde todo comenzó, pueda entender por fin hacía donde voy.

Copyright: © 2018. 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)



*Cera en los ojos*

AMARANTA OSORIO CEPEDA



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.10>

ISSN 2444-3948

«Aquí todas han de ser amigas, todas se han de amar, todas se han de querer, todas se han de ayudar».

*Santa Teresa de Jesús.*

*A los Cepeda*

*Personajes*

SANTA TERESA.

Inspirada libremente en Teresa de Cepeda y Ahumada (Ávila. 1515-1582). Más conocida como Santa Teresa de Jesús. Reformadora de la orden del Carmelo y fundadora de diecisiete conventos de Carmelitas descalzas. Fue canonizada en mil seiscientos veintidós y es considerada como la primera Doctora de la Iglesia. Es Patrona de los Escritores españoles.

MUJER QUE SIEMBRA.

La última de los Cepeda.

EL ESPACIO.

Un huerto repleto de flores rojas.

EL TIEMPO.

El ahora... cualquiera que sea.

*Atardecer.*

*Santa Teresa cae en un huerto repleto de flores rojas.  
Mira a su alrededor. Se levanta. Sacude su manto.  
Nube de tierra.*

SANTA TERESA.— Otra vez aquí.  
Qué raro suena este castellano.  
¿En qué año estoy?  
(Al cielo) No te escucho.  
Hay interferencia.  
Demasiados satélites.  
No los escucho.

*Una pelota hecha de papel golpea a Santa Teresa.*

¿Qué le pasó a las palomas?  
(Abre el papel. Lee) Dos mil dieciocho.  
Cuatrocientos treinta y seis años desde que me fui.

*Entra la mujer que siembra y empieza a arrancar las malas hierbas.*

Hola.  
Te estoy hablando a ti.  
Sí, a ti.  
Se que no puedes verme.  
Quizás te cueste oírme,  
pero necesito que me escuches.

*La mujer que siembra se detiene un instante.*

Soy Teresa de Cepeda,  
Más conocida como Santa Teresa de Jesús,  
Soy tu tía tátara tátara tátara abuela.  
Y tú,  
eres la última de los Cepeda.

*La mujer que siembra duda ante una flor.*

Sé que te cuesta creerlo porque yo nací en Ávila y tú en México, pero mi hermano...Es una historia demasiado larga.  
Estoy aquí porque...

*La mujer que siembra, extirpa una flor dejándola sin raíces.*

No entiendo por qué sigue pasando.  
Después de todo lo que yo luché,  
de lo que tantas, luchamos.

*Anochece.*

*La mujer que siembra, enciende algunas velas.*

Una noche pusieron cera en mis ojos.  
Mi pulso era tenue, no tenía aliento.  
Me dieron por muerta.  
Mis hermanas me lavaron.  
Tuve frío,  
tanto frío.

*La mujer que siembra, hace un hueco en la tierra.*

Cera en los ojos.  
Grité.  
Ningún sonido,  
sólo aire.  
¡Milagro de Dios! *Ha resucitado.*

Tres años en cama,  
sin poder moverme.  
Fue como volver a nacer pero en un cuerpo marchito.  
En cuanto pude,  
volví a escribir  
y mi confesor...  
Me obligó a quemar mis escritos.

*La mujer que siembra mira a Santa Teresa. Se frota los ojos. Duda.  
Hace otro hueco en la tierra.*

Mis «Meditaciones sobre El Cantar de los Cantares» en las llamas.  
Palabra, tras palabra,  
Letra, tras letra,  
Cayendo,  
cayendo.  
Cayendo en un abismo hecho de fuego y de silencio.

*La mujer que siembra se frota los ojos. Enciende otra vela.  
Santa Teresa pone un cuaderno en uno de los huecos. Lo cubre con tierra.*

La inquisición me persiguió.  
Querían condenar el «Libro de la vida».  
Me llamaron bruja.  
Resistí.  
Me hice fuerte, pero mi cuerpo era débil.  
Enfermé: Fiebres interminables, dolor, delirio.  
Y en el sufrimiento,  
aprendizaje.

*La mujer que siembra, vacía una bolsa de semillas en uno de los huecos.*

Si pones tantas semillas, no tendrán espacio para crecer.

*La mujer que siembra, recoge una a una las semillas.*

Seguí la Regla de la Virgen María del Monte Carmelo: Vivir en el desierto. Celda individual, mesa común. Rezar. Rezar siempre. Considerar todos los trabajos como sagrados porque incluso «*Entre pucheros anda el señor*». No tener nada propio, no comer carne, no tocar carne. Ser casta. «*Callar y confiar*».

*Santa Teresa, entierra un bolígrafo en las semillas.*

Cuando mi cuerpo murió.  
Encima de mi ataúd, pusieron piedras,  
tantas, que la madera se quebró.  
Si hubiese resucitado, no hubiese podido salir de ahí.

A los nueve meses abrieron el ataúd.  
Mi cuerpo estaba intacto.  
Me robaron la mano izquierda y el dedo meñique.  
Arrancaron mi brazo, para el convento de Alba.

*La mujer que siembra, se cubre los oídos. Santa Teresa se los descubre.  
Se miran.*

Me extirparon el pie derecho y la mandíbula,  
las llevaron a Roma.  
Cercenaron mi mano izquierda y la enviaron a Lisboa.  
Me desmembraron.

Yo,  
una mujer,  
en pedazos.  
Mi cuerpo de mujer, en pedazos.  
¿Qué tendrán los cuerpos de las mujeres que ni siquiera estando  
muertas nos respetan?

*La mujer que siembra encuentra el bolígrafo. Mira a Santa Teresa.*

Luego me hicieron Santa, me nombraron Doctora de la Iglesia y los  
escritores de España me eligieron como Patrona.  
Pero en vida,  
me hicieron pedazos.

Y hoy...  
En México, en el mundo.  
Hoy.  
¿Cuántas mujeres terminarán en pedazos?  
¿Cuántos cuerpos violentados?  
¿Cuántas desaparecidas?  
¿Cuántas historias,  
Cuántas palabras,  
Cuántas letras,  
en las llamas?

*La mujer que siembra desentierra el cuaderno.  
Santa Teresa le pone las manos sobre los hombros.  
La mujer que siembra abre el cuaderno y escribe.*

*Oscuro.*

Copyright: © 2018. 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)





*Konquistador*

RAFAEL PÉREZ DE LA CRUZ



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.11>

ISSN 2444-3948

«Al mostrarse la aurora temprana de dedos de rosa,  
levantándose el hijo de Ulises del lecho, ciñose  
sus vestidos, colgóse del hombro la espada cortante  
y, calzando los cándidos pies con hermosas sandalias,  
de la alcoba salió: se dijera de un dios su figura.»

*La odisea*

Propuesta de impactos constantes que conjuga vida y muerte.



*Luz blanca intensa.  
En un recuerdo, un hombre y una mujer.  
Oscuro.  
Luces de color neón parpadéan.  
Konquistador y un perro agonizante  
dentro de una cabina de tráiler.  
Afuera OVNIS se mueven incesantemente.*

¡No te muevas!  
Ya se jodió, abre la puerta y tíralo. ¡Tíralo!  
Con la velocidad de un recuerdo, una sombra arrolló en su camino.  
Detuvo la marcha. Lo subió a la cabina.  
¡No fue tu culpa, fue la luz!, ¡la luz te cegó!  
Lo agita, un hueso se quiebra.

*Aullidos.  
Chispazo de una bujía.  
Los OVNIS se dirigen hacia la cabina del tráiler.*

¡Falta poco, aguanta!  
Detente, espera a que amanezca.

*Fuego en el motor del tráiler.  
Humo en la cabina.  
Los frenos rechinan.  
Polvareda de tierra.  
Interferencia en la radio del tráiler.  
Una voz transmite:*

Brillaba en sus luces la muerte.

*Mientras los OVNIS rondan la agonía.*

Mete la cabeza en la boca de un animal.  
Aliento de entrañas podridas.  
Gira la cabeza.  
Oscuridad.  
Una gota de sudor se detiene en tu frente.

El aliento espeso del animal  
no le permite a la gota mezclarse.  
Quieres escapar.  
Aún no termina.  
La boca...  
...saliva...

### *Chillidos de marranos.*

Vi cómo un tráiler se quedaba sin frenos. Arrastró un *caracolito* treinta metros, lo hizo mierda. Cuando me acerqué, la lata del tráiler hervía y la sangre se hacía humo; reflejaba estrellas, como si le hubieran escupido brillantina.

### *Sonidos de fierros.*

¡La máquina rompe madres! Transformers me dio la razón, ¿la viste?... ¡qué!... tu jefa opina lo contrario.

Una terca mosca te chupará la sangre del cuello. Le gusta la sangre humana.

Las máquinas terminarán matándonos a todos. Como si trituraran una bolsa de basura, te aplastarán la cabeza con la tenaza fría y poderosa de un transformer... huesos molidos, sangre con pelos, sesos de fuera... ¿Ya quedó?... pinche Chiquito, mejor llégale porque no te vayan a confundir con la carga.

### *Chillidos de marranos.*

El motor arranca. Las moscas se alborotan. Por cada metro cuadrado, cuatro marranos se asfixian por los fierros incrustados en su cuero.

En el trayecto, los más débiles mueren y al llegar a su destino, los más fuertes, con un bronce son perforados por la nariz. Los pondrán de cabeza; gotas rojas dibujarán caminos sinuosos en su cuerpo, hasta quedar vacío. Los huesos triturarán hasta ser astillas.

*Un hombre parte un pedazo de carne.  
Come luego escupe.  
Risas.*

Pinches moscas ya comen sangre. ¡Quedamos 23!

*Accidente en la entrada de un puente.  
Sentada en la parte de arriba del puente,  
una niña irradia luz blanca.  
Sonríe como si hubiera terminado un juego.  
El tráiler de Konquistador se apaga.  
Él transmite por radio.*

Charli Cuatro... Charli Cuatro... solicito 10—15, por 34, tramo...

*La niña con la mano hace un gesto de despedida.  
Sonido del viento.  
El tráiler arranca.*

...cancele 10—15, Charli Cuatro... vaya con precaución por 42 entre  
cuello duro y cinco kilos en el puente de...

Era un niño.  
Un aironazo me restregó 50 baros en la cara.  
¿Qué quieres ser de grande?  
Un héroe.  
Un héroe.  
Los héroes tienen que ser fuertes como rocas.  
Saber matar con sables, cuchillos sin filo y cepillos de dientes.  
¿Qué se necesita para ser un héroe?  
¡Una suerte emputada!  
Con 50 baros en la cara el mundo me quedaba chico.

*La niña del puente aparece en el lugar del copiloto.*

...mande 38 en CH... ... quedo 23..... entro a Boca del lobo...

¿Te gustaría saber el futuro?, me pregunta.

*La niña juega.*

*Balbuca una canción.*

La Boca del lobo/ un triángulo/ una ratonera/ la Boca del lobo, la Boca del lobo/ camina los mismos lugares, recoges tus huellas varias veces / El lobo juega contigo, si no juegas el lobo no te escupe/ buenos días, señor ratón, ¿verdad, que a usted no le gusta el sol? / ¡lobo!, ¡lobo!, ¡lobo, estás ahí?/

Me pregunta cosas... acerca de lobos... si me gusta acariciarlos, si después de sacarlos a pasear les doy agua hervida o de un lago...

/... buenos días, señor ratón, ¿verdad, que a usted no le gusta el sol? / ¡lobo!, ¡lobo!, ¡lobo, estás ahí?/

Un federal me contó que al conductor de una nodriza le perforaron la cabeza de un balazo. Los ratas huyeron por la Boca del lobo.

Una semana después, los hallamos dentro del tráiler; juntitos, congelados, como si hubieran jugado con ellos a las estatuas... sonriendo... como paletas payaso. Les solté unos madrazos, pensé que estaban despiertos... se burlaban de nosotros. La carga, intacta.

Ella canta cada vez más rápido, como si rezara.

Las gotas de lluvia impactan los cristales.

*Un hombre dibuja caminos sinuosos en la piel de una mujer.*

(*Ríe*) ¡Cállate!, me da... mucha...

No puedo... no soy...él...

¡Vete a la...!

Su voz pareciera que pasa por el radio, y llega sin distorsión a mis oídos.

¡Chinga tu...!

Es... tan... (*ríe*)...

El rezo arrulla, como canción de cuna.

*La niña silba.*

*Ataque de risa de Konquistador.*

*La niña de forma pausada, dice.*

Deja que la oscuridad cubra tus ojos. El lobo te guía, porque es divertido. Ríete y suelta el volante. Apaga las luces porque si no el lobo no querrá ser tu amigo... ¿quieres que no te queramos?... ¿Ves esas luces amarillas? Son los dientes del lobo. ¡Acelera! ... ¿Hueles su aliento? ¿Le tienes miedo a la oscuridad?, no seas cobarde, los ojos brillosos del lobo te cuidan. ¡Escucha su aullido!

*En varios recuerdos la familia de un hombre.*

La lengua del lobo jadea entre sus quijadas rojas.  
Una gota de sudor se detiene en tu frente.  
El aliento de entrañas podridas,  
no le permite a la gota mezclarse.  
Afuera la lluvia se estrella contra el parabrisas.  
Los ojos brillosos del lobo te aguardan.  
La máquina te mastica.

*Ausencia de un hombre.*

¿Escuchas cómo el lobo hace volar el viento con sus uñas furiosas?  
Olfato de lobo, baba de lobo, hambre de lobo. ¡Ruge, lobo!

*Dentro de la cabina  
un muñeco con cuello de resorte  
se mueve demasiado rápido.  
El eje trasero del tráiler rechina  
el camión vibra,  
moviéndose como una cuna.*

¿Escuchas cómo el lobo rasga con sus pezuñas la puerta? quiere que lo veas a los ojos. ¡Tritura la puerta, lobo!

*Konquistador abre los ojos.  
Luz blanca  
después el claxon de un carro.  
El tráiler se ladeca en una meseta.*

En el retrovisor cuarteado,  
tu cara sangrante;  
en las grietas, observas  
la soledad que ensordece.

*Estruendosos chillidos de marranos.  
Konquistador manchado de sangre.  
Por radio la canción de la niña se distorsiona.  
Después torretas y el sonido de una sirena.*

¿Quieres saber algo? El hombre que tocó el claxon saldrá disparado por el cristal. Rodará tanto por el pavimento que su cuerpo se hará una bolita de carne. Los federales al verlo vomitan y luego, para olvidarlo, contarán la historia, una y otra y otra vez hasta que les dé risa, mientras sopean un trocito de pan en su café.

Por radio pedimos el apoyo a la central. La ayuda tardará.

...bolita de helado de carne, volvió a decirme con su vocecita como de plástico. Después me amenazó: tú, un perro serás.

La mujer es tan jodidamente gorda como pobre. Aunque rápida, como si sus pies fueran una cosa aparte.

Usted ase toda la carne, doña. Si a esos cabrones les valgo madres ¿por qué a mí no?

Jaló un marrano de una pata. Desprendido, por trozos, pudo sacar el cuerpo entero de entre los fierros. Los marranos de abajo lloran excitados, lamen la sangre del que es despedazado.

Unos niños hambrientos, babean. Rodean a la comida como moscas. Sus ojos dicen comer hasta vomitar. En *Las dos mentiras* la gente te puede matar por una comida de fonda.

Un perro serás... ¿usted cree en eso? ...

*La Doña se persigna*

¡Que nadie juzgue su suerte!  
Gracias por cocinar la carne.

Sabía que si traía comida era imposible que no abrieran las puertas de su casa. A la gorra...

Una niña, con un puñado de hojas, pinta un camino en el piso. Juega a desplazar una botella de plástico como si fuera un *portable de 22 morenas*.

La mujer se acerca a la niña. Le acaricia el cabello y la arrastra. La niña pide perdón. La mujer escupe al dibujo de la niña. Machaca con su pie la botella de plástico...

Quédese con toda, yo sólo quiero un pedazo para comer hoy.

*Un hombre juega a encontrarle forma a las nubes en el cielo gris.*

Sin vejez para todos los tiempos, por siempre inmortales.

¡Salud!

Es un tipo muy raro.

¡Qué nadie juzgue tu suerte! ¿Tienes fuego? ¿Crees en la mala suerte? No hay buena ni mala, sólo suerte que se desploma. ¿Te gusta que te observen? Ellos te observan.

¿Quién?

¡No dejes que nadie juzgue tu suerte! ¿Sabes tararear canciones? Los estúpidos que creen en la buena suerte tararean canciones. Tú te sabes una. ¡Tararéala! No te preocupes, siempre puedes hacer una tonada. ¡Salud, estúpido! ¿Y si prendemos el camión? ¿Haz escuchado las últimas palabras de los que mueren calcinados?... ¡son como el tronido de la madera verde cuando la quemas!... ¿Alguna vez has visto a alguien morir en el fuego? como si no pudieras evitar dejar de hacerlo, tu cuerpo se desploma y no te permite avanzar porque eres... una piedra que no ríe. Si no ríes no tienes suerte, haz una tonada, piedra estúpida... ¡Piedra, piedra! ¡Haz prendido la fogata! ¡Salud!

*Sonido de la lluvia contra el parabrisas.*

*Sonido del eje trasero que rechina.*

*Un impacto.*

*Interferencia.*

*Sonido de la torreta de una ambulancia.*

¡Canta la tonada, canta la tonada! Tu suerte debe de incendiar los pliegues de la madera ¡canta!

TU... rU... tU, rUUU...RuU...

¡Espera!.... en la boca tienes que poner un montoncito de pelos de cerdo, junto con algunos preparados ¡mágicos!... y mover tu cara...

*El hombre pequeño arruga y alarga su cara como el tracto digestivo de un cerdo.*

¡Salud, piedra!

*Konquistador tararea canciones,  
mientras el hombre pequeño,  
en la semi oscuridad, se desplaza,  
entre los susurros de múltiples sombras.*

¡Alarga la boca y canta!  
¡Que la suerte se des

p | O  
me .-

*La tonada de a poco se convierte  
en el sonido de la torreta de una ambulancia.*

¿Y por qué no bailamos? Las tonadas son fáciles. Baila, ellos ya no van a verte, ya no te van a observar, porque van a bailar y a reír contigo... ¿quieres ser la chispa que incendia la madera? ¿o la primera partícula de la piedra cuando es aplastada?... no necesitas cerrar los ojos ... sólo...

q  
s  
e  
q  
-





*Cabezas de marranos se besan,  
mientras sus cuerpos  
bailan, beben y fornican.*

Jalé una pierna que se desprendió del cuerpo.

La sangre salpica tus ojos. Traza un camino en tu cara, te escurre, el espejo agrietado traga a la sirena de la ambulancia.

Los marranos chillan excitados, lamen la sangre del que es despedazado, quieren vivir del otro... triturar al otro.

*Las cabezas que danzan,  
hieren a Konquistador con sus colmillos;  
éste se defiende, desprendiéndoles los ojos,  
que navegan entre los charcos de sangre.  
Los cuerpos son lacerados,  
hasta que la tierra es del color del vino,  
con obleas de carne aún palpitantes.*

... hay que tener un poco de olvido... hasta que la suerte te desplome...

*Un hombre, desnudo, dentro de un baño.  
Se ve en un espejo por un rato.  
Saca un rastrillo y juega con éste.  
Se corta.  
Limpia la sangre con su dedo  
y lo lleva a la boca.*

¡Que hagan semana santa los ricos!

*La Doña se persigna.*

La doña grita que nadie comerá los trozos de carne porque es viernes santo. Las moscas detienen el vuelo y escupen la carne que habían llevado a la boca. Las obliga a que corten hojas con espinas y que las mastiquen velozmente. Las moscas hacen caras de asco, alargando la mandíbula, y se les desborda saliva de color rojo. Arcadas eyaculan el pecado que se mezcla entre la mierda y la tierra húmeda. Sus ojos del color de las tinieblas, miran con tristeza la plasta que es devorada por los perros... La mosca más pequeña desobedece a la madre y lame el vomito. Las demás vuelan alrededor, levantan polvo. Trazan caminos entre la tierra y la mierda.

*La mujer se acerca a la mosca.  
Le acaricia el cabello  
y aplasta su cabeza violentamente,  
sobre el camino trazado.  
Los perros pelean  
por el cadáver de la mosca.*

¡Porque conoce lo que es, lo que iba a ser y lo que había sido!

*El hombre pequeño de una mordida,  
arranca la oreja izquierda de Konquistador,  
salpicándolo en negra sangre.*

La cobardía te ha atacado el alma. ¡Que te cuelguen con un bronce cruel de la nariz y las orejas!

*El hombre pequeño desaparece.  
Las moscas terminan de lamer la sangre.*

Fue el eje trasero lo que se reventó...

*Konquistador se toca la oreja izquierda.*

.... es como si le hubieran metido una sierra aquí... hasta partirlo en dos... Vengo como de costumbre: tarde pero sin sueño... Se desprendió...

*Risas estruendosas.*

Tienes que meterle machín a la 76... esto apesta a mierda. Qué puto calor. Pinches marranos ¿cuántos se murieron?... Haz el cheking del radio... Qué puto calor ¿no?, que bueno que ya viene la blanca... ¿no hueles? Apesta a... apestas a madres... ¿quieres perico o gallo?... maneja con doble cero... pronto llegará... cámara corbata y rin cromado...

*El motor enciende,  
activando el movimiento  
del muñeco con cuello de resorte.*

Charli Cuatro, llegó el 89... estoy procediendo al 10— 76 hacia destino... 77 sin novedad... quedamos 23...

*El camión rueda  
entre los lamentos de los vivos,  
que beben el piso de color del vino.*

I N H A L A

Tus pulmones se llenan de días ordinarios.  
La cotidianidad:  
tu imaginación imponiéndole formas a las nubes grises.  
Laceras las narices.  
Las llantas golpéan el pavimento.  
Impulsando piedras que rasgan el aire.  
Observas que flotan.  
Se suspenden.  
Quisieras ser una partícula de piedra.  
Navegando en el horizonte  
rompiendo las formas de las nubes grises.  
Hasta no ser dueño de ti mismo.

Desaparecer entre la lluvia y la hierba.  
Nariz atascada y reseca.  
Pero chocas contra otras piedras.  
Destruyes.  
Te haces granitos.  
Dejas huellas que no puedes recoger.  
No permiten que fluyan los recuerdos.  
Memoria atascada.  
Hasta que el sonido de un claxon  
destapa una cloaca cerca de tu oreja  
y sacude la mierda de tu cabeza.  
Hace vibrar tus pensamientos.  
Heridas con rastros hediondos  
te desangran el alma.  
La piedra ha caído sobre el pavimento.  
Laceración.  
Confusión.  
Extinción.  
Las carreteras han dejado de tener curvas.  
Son ascendentes.  
Hacia un planeta  
donde las nubes no tienen forma  
porque son inmensas.

Con 50 pesos.... pude pagar un sólo juego mecánico... EL... juego mecánico.... Fierros ajustados de tal manera que formaban un martillo... ROTO BOOSTER.... Me llamó la atención los gritos de terror mezclados con las risas de nervios... gritar arriba.... para que nadie te escuche abajo.... hacerte el machín en la tierra... para cagarte de miedo en el cielo.... Un tubular... tu único cinturón de seguridad...era tan flaco que podía escurrirme... como la mayonesa sobre un pan blanco... por el fierro que no sujeta nada.... Me llamó la atención... los gritos de terror... mezclados... con... las risas... de... nervios....

Acércate más... y... llegarás rápido... al inicio de tu ruina.

Alarga sus brazos hacia mí. Besa la comisura de mis labios. No podré tocarte, me dice. El alma se te desvanece como leves susurros entre la noche y el humo.

*La blanca* hace que los cristales se empañen. Adelante frotaré tabaco hasta desbaratarlo y con las manos heladas lo mezclaré con orina para untarlo en los cristales.

El martillo gira ... se eleva ... y ...rasga la noche... las luces  
 amarillas de las casas se ven como estrellas... que  
 parpadean en la tierra ... faros de un *portable*...  
 gusanos amarillos que serpentean entre la noche y el  
 silencio.... no saben que pueden extinguirse ...

d e s a p a r e c e r  
 ... no puedo gritar ... el juego sube hasta lo máximo

... los gusanos amarillos se han perdido  
 entre la bruma y el silencio  
 No puedo

G R I T A R

Era lo que queria pero no puedo

G R I T A R

..... e |

co ra zón a ce le ra,

no de ja de

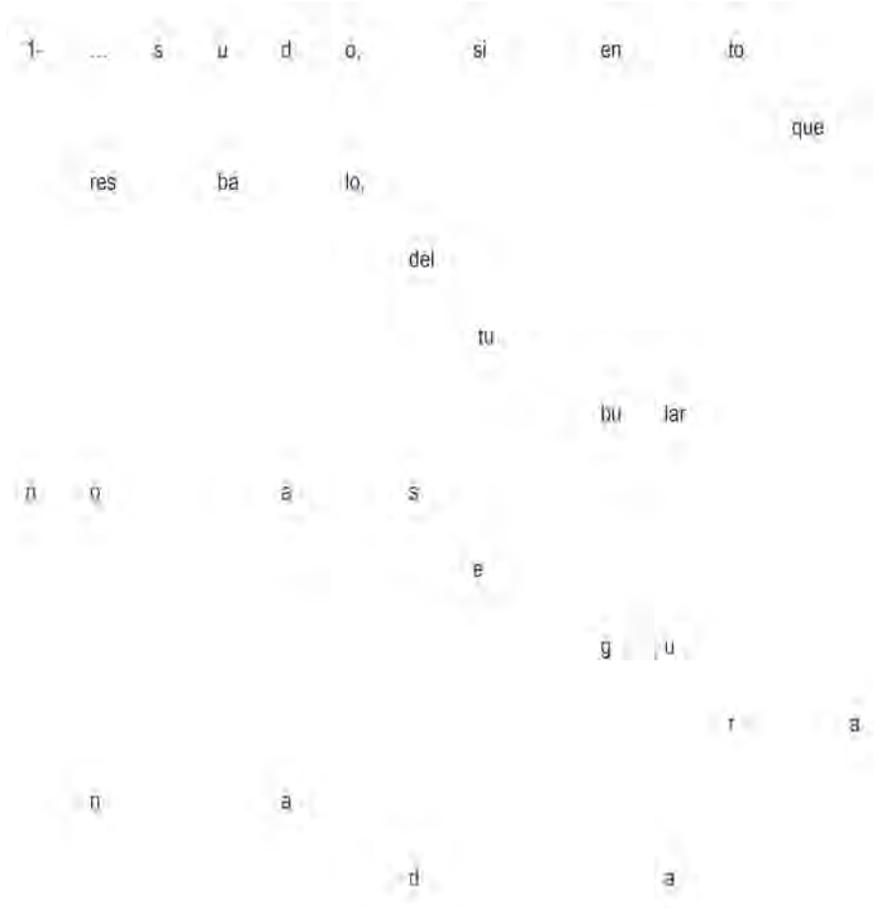
la lir

... ..

Ellos conversarán sobre ti esta noche, viniendo por aquí en la oscuridad.

La mujer se hinca, me acaricia desde la pantorrilla hasta el cierre del pantalón. Desliza su aliento...

Mira que ya no eres uno sino dos.





Mi duodécima costilla ya no esta.

Entierra el filo de sus uñas en mis hombros... y reptas desde mis tobillos hasta mi nuca... puedo sentir el roce de su cuerpo sobre mi espalda....

Boca al beso de tu boca.

Me lame con sus dos lenguas...

¿Esta es tu cabeza? es de tu hermano siamés... eres un siamés... te busca tu hermano siamés...

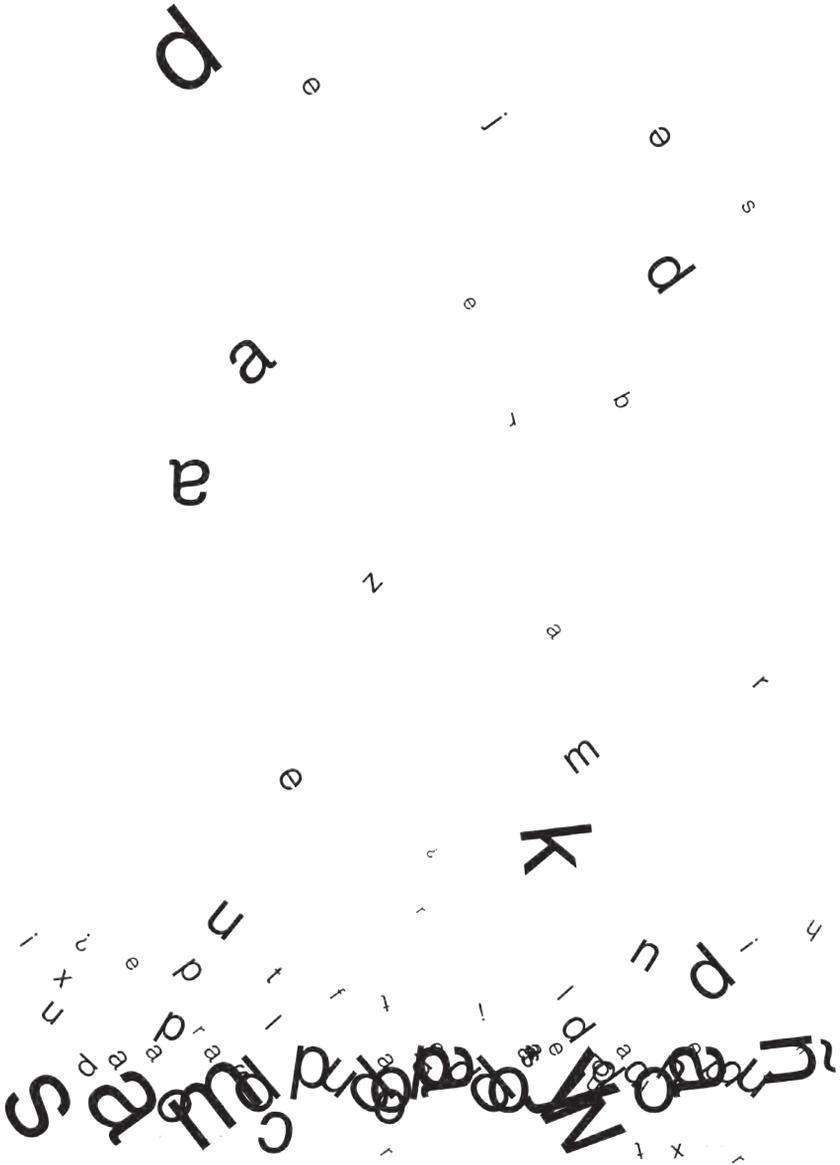
Cae en picada sobre mi pantalón.

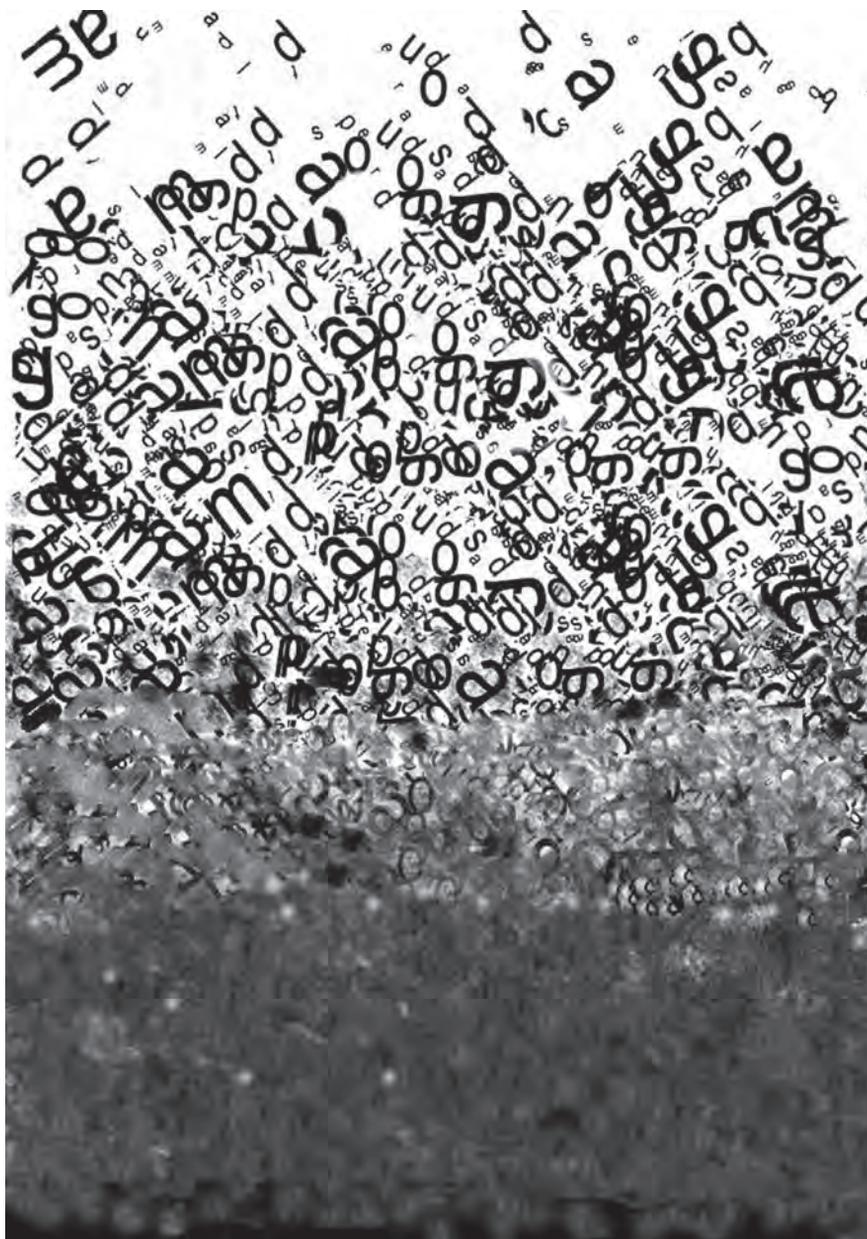
... eres sabio, ya entiendes lo que callo.

1-

N

0









*Una cabeza sin cuello de resorte.*

¿10--18?...

11

2 — 7 ¿andas 55?... ¿61? ... Ponte 9— 6

¿Cuál es tu quintilla?

Mírame sin parpadear

*Se miran fijamente,  
afuera la nieve se detiene,  
Konquistador ríe.  
La nieve vuelve a caer.  
La cabeza dice.*

Regresa. Da vuelta atrás.

*Konquistador baja del trailer  
y con una navaja  
rasga la nieve que se acumuló en el parabrisas.  
El trailer sigue avanzando.*

¿Ese es tu 10—18?

Recoge tus pasos. Espera a que amanezca.

*Konquistador maneja entre la nieve.*

Los héroes vienen de un lugar  
donde todos son estúpidos.

*Un hombre juega con tierra que desliza entre sus dedos.  
La cabeza insiste.*

¿6—9? pinche 96.... ¡Mira las 49! un 15. ¡Voltéa!...

*Un perro come el cadáver de otro perro.  
Letreros en color neón parpadean:*

No tuve infancia nací grande.

Ando sin rumbo fijo pero pensando en ti.

El camino es difícil porque la meta es chingona.

Me odias por ser el mejor...

No es una obsesión, es una pasión.

*La cabeza se desliza sobre el tablero  
la nieve cubre el parabrisas del camión.*

¡12!... Mírame

*Se miran y en los ojos, llenos de tinieblas del otro, un espejo.  
En un camino oscuro. Con la velocidad de un recuerdo, un hombre y una mujer  
juegan a encontrarle forma a las nubes grises. Un impacto. Torretas y el sonido de  
una sirena. El hombre, con las manos sangrantes, desliza tierra entre sus dedos.*

Me deslicé del tubular como la mayonesa en un pan blanco.  
Mi cuerpo se deslizó del tubular,  
como la mayonesa en un pan blanco.  
Mi cuerpo estrelló contra el pavimento.  
Por un momento viví entre la noche y el silencio.  
Abrí los ojos y pude verme de frente.  
Yo estaba enfrente de mí,  
de pie,  
pálido,  
silencioso,  
acorralado...

*Un hombre imagina dibujar caminos sinuosos en la piel de su mujer, mientras es  
bañado por los pedazos de cristales del parabrisas de un carro.*

Observa la niebla,  
ahí están las luces que serpentean.  
Vendrán por ti esta noche.

Recoge tus huellas.

¿10—4?

*Letreros con luces de color neón:*

Mis pasos tu obsesión.

Me odias por ser el mejor.

¡Mamalón!

*En los recuerdos de un hombre, la muerte de una mujer.*

Cuando vi una hormiga  
ayudando a otra a salir de una mancha de aceite,  
quedando las dos atrapadas,  
me di cuenta de que los héroes se encuentran alrededor,  
escondidos,  
sienten miedo de que los descubran.  
Porque vienen de un lugar  
a este mundo,  
oliendo por todos lados,  
caminando a prisa,  
buscando «algo» de una vida anterior.  
Cuando lo encuentran  
pueden morir con la facilidad  
con que se aplasta a una hormiga.

*Un perro come el cadáver de otro perro.*

... 32 del CB... uno.... dos.... tres.... cuatro.....cinco....

Regresa

Recoge tus pasos

¡32 del CB!

¡Me copias Charli Cuatro!

cinco.....

cuatro....

tres....

¿ESCÚCHAS CENTRAL?

*Con la velocidad de un recuerdo  
una sombra se atraviesa en su camino.  
Los frenos rechinan.  
Un golpe duro, seco.*

... CIINCO...

CUATRO...

¿Central?

TRES...

DOS...

¿ESCÚCHAS CENTRAL?

*Konquistador baja del tráiler.  
Los faros de niebla  
dibujan su figura entre la noche profunda.  
Tendido en el pavimento un perro agonizante.  
Luces de color neon parpadean en el horizonte.*

Abrí los ojos y pude verme de frente.  
Y seguía sintiendo la palpitación de mis venas.  
Mi sangre querías desbordarse.  
Salir del cuerpo  
y empezar a dibujar caminos en el pavimento.  
Caminos sinuosos.  
Al ver mi cuerpo indefenso  
perdido de sí mismo  
me di lástima.  
Pobre cuerpo de perro  
Pobre perro cuerpo de perro.  
Los héroes venimos de un lugar  
en donde el brillo de los ojos

sólo dejan escapar una lágrima única.  
Yo estaba enfrente de mí,  
de pie,  
pálido,  
silencioso,  
acorralado...

*El claxon de un carro.*

¡Tanto dolor tu mente transtorna!

*Konquistador sube al perro a la cabina del tráiler.  
Luz blanca intensa.  
En un recuerdo, un hombre y una mujer.  
Oscuro.  
Las luces de color neón intensifican el parpadeo.  
Afuera OVNIS se mueven incesantemente.  
Konquistador arranca el tráiler  
y maneja a toda velocidad.*

¡No te muevas!  
Ya se jodió, abre la puerta y tíralo. ¡Tíralo!  
No fue tu culpa, fue la luz. La luz te cegó.  
Lo agita, un hueso se quiebra.

*Aullidos.  
Chispazo de una bujía.  
Los OVNIS se dirigen hacia la cabina del tráiler.*

¡Falta poco, aguanta!  
¡Detente, espera a que amanezca!

*Fuego en el motor del tráiler.  
Humo en la cabina.  
Los frenos rechinan.  
Polvareda de tierra.  
Interferencia en la radio del tráiler.  
Una voz transmite:*

Mete la cabeza en la boca de un animal.  
Aliento de entrañas podridas.  
Gira la cabeza.  
Oscuridad.  
Una gota de sudor se detiene en tu frente.  
El aliento espeso del animal  
no le permite a la gota mezclarse.  
Quieres escapar.  
Aún no termina.  
La boca...  
...saliva...

*Un fuego inmenso.  
Estruendosos chillidos de marranos.  
Los OVNIS rondan la agonía.*

**Código 10 de Banda Civil canal 4 de C.B. en México las claves 10, usadas en México por la colegancia transportista:**

- 10-0 Precaución (Comúnmente se dice: «Aplíquense los ceros» «Doble cero» que quiere decir: «Tengan precaución»)
- 10-1 Recepción Pobre
- 10-2 Buena Recepción
- 10-3 Alto A Transmisión
- 10-4 Afirmativo, Enterado
- 10-5 Mensaje (Mejor conocido como «Una quintilla», sirve para solicitar información sobre el camino).
- 10-6 Canal Ocupado
- 10-7 Fuera Del Aire, Deceso, «Quedó de 10-7»: Falleció.
- 10-8 En El Aire, a la escucha (conocido como «Quedo en 8», sirve para decir: «quedo a la escucha la frecuencia está libre para que otros conversen»)
- 10-9 Repetir Mensaje
- 10-10 Transmisión Terminada
- 10-11 Hablar Mas Despacio
- 10-12 Compañero, Copiloto, Ayudante
- 10-13 Reportar El Tiempo o estado meteorológico del lugar o camino

- 10-14 Problema Con Maleante (a veces también se entiende como «cerveza»)
- 10-15 Problema Grave, peligro de vida o muerte, se necesita ayuda urgente.
- 10-16 Recoger Por Parte
- 10-17 Asunto Urgente
- 10-18 ¿Tienes mensaje para mí?
- 10-19 No hay mensajes para ti / Reportarse A...
- 10-20 Ubicación o Posición.
- 10-21 Hablar Por 10-500
- 10-22 Reportarse En Persona (Conocido como «hacer un doble dos» significa que van a parar para verse en persona)
- 10-23 Al Pendiente
- 10-24 Termino El Mensaje
- 10-25 Haciendo Contacto Con
- 10-26 Cancelar Información
- 10-27 Cambiar De Canal
- 10-28 Clave, Apodo, Sobrenombre
- 10-29 Exceder El Uso Del Canal 5 (Cuando alguien está transmitiendo demasiado en el canal y no deja conversar a nadie más, con 10-29 se le pide amablemente a quien transmite que quede en 10-8 para que libere la frecuencia y permita conversar a otras personas también)
- 10-30 Mal Uso Del Aparato
- 10-31 Esposa, novia, también usado para referirse a familiares cercanos
- 10-32 Haciendo pruebas de radio o «Radio Check»
- 10-33 Emergencia De Trafico
- 10-34 Descompostura
- 10-35 Información Confidencial
- 10-36 Hora Exacta (Normalmente se usa para solicitar la hora exacta o dar la hora exacta, cuando se solicita la hora exacta se dice «36 por favor»)
- 10-37 Grúa
- 10-38 Se necesita ambulancia
- 10-39 Mensaje escuchado y entendido perfectamente.
- 10-40 Asunto (es como para decir, «qué onda», esto se diría «que 40□»)
- 10-41 Reunión

- 10-42 Accidente
- 10-43 Necesito Información de
- 10-44 Mensaje Personal
- 10-45 Llamada General
- 10-46 Ayuda Automovilista
- 10-47 Individuo Peligroso
- 10-48 Prensa
- 10-49 Señales
- 10-50 Break, Solicito Transmitir
- 10-51 Cordiales
- 10-52 Orejones En Canal
- 10-53 Carretera Cerrada
- 10-54 Ganado en Carretera (o cualquier animal vivo o muerto que este en medio de la carretera y represente un peligro para los automovilistas)
- 10-55 Estado de ebriedad
- 10-56 Peatón ebrio
- 10-57 Carretera
- 10-58 Dirigir Tráfico
- 10-59 Escolta, Amadrinar
- 10-60 Mensaje Numerado
- 10-61 Enfermo
- 10-62 No Puedo Recibir Transmisión Usa 10-21
- 10-63 Prepararse Para Tomar Nota
- 10-64 Voy en Convoy En Dirección A.....
- 10-65 Pendiente Para Mensaje
- 10-66 Cancelar Instrucciones
- 10-67 Todas Las Unidades Atentas
- 10-68 Enviar Carta
- 10-69 A Donde Te Diriges?
- 10-70 Solicito Bomberos
- 10-71 Proseguir Transmisión
- 10-72 Antena
- 10-73 Saludos
- 10-74 Negativo (también puede decirse «Siete Cuatro» y significa lo mismo es decir «negativo»)
- 10-75 Causar Interferencia

- 10-76 Estoy En Ruta Hacia.....
- 10-77 Tiempo Aproximado De Llegada
- 10-78 Interferencia En Estática
- 10-79 Interferencia De Otra Estación
- 10-80 Nos Vemos En...
- 10-81 Reservar Cuarto De Hotel
- 10-82 Apartar Lugar
- 10-83 Esposa
- 10-84 Mi Numero De Tel. Es
- 10-85 Casa, Hogar
- 10-86 Operador Oficial En Servicio (es decir, la persona de alguna Central o Base que opera en el canal y que siempre está en escucha para dar información, esto regularmente se da en los canales de los taxistas ya que los gremios tienen bases o centrales donde existe una persona que los pone al tanto de todo acontecimiento)
- 10-87 Solicito La Dirección De....
- 10-88 Solicito número telefónico
- 10-89 Técnico reparador de C.B.
- 10-90 Interferencia En TV.
- 10-91 Habla más cerca del micrófono
- 10-92 El C.B. está fallando
- 10-93 Prueba De Frecuencia
- 10-94 Conteo De Prueba 1 Al 20, Dame una señal larga para clarificar.
- 10-95 Presionar Portadora 5 Seg.
- 10-96 Loco
- 10-97 Señal De Prueba
- 10-98 Hablar Fuerte
- 10-99 Misión Cumplida
- 10-100 Ir Al Baño
- 10-200 Policía en / Patrulla en... (también se utiliza para solicitar ayuda policiaca)
- 10-300 Hora De Comer
- 10-400 Trabajo
- 10-500 Llamar Por Teléfono
- 10-600 Homosexual
- 10-800 Mentada de Madre con rencor<sup>4</sup>

La mayoría de las veces no se dice el 10, solo la clave progresiva, ejemplo, en vez de decir «quedamos 10-23» para referirse a «quedamos al pendiente» se dice mejor «Quedamos 23»<sup>99</sup> Algunas claves de dos dígitos pueden decirse por separado, por ejemplo para decir «Negativo» puede decirse: «Siete Cuatro» en vez de «Setenta y Cuatro»<sup>999</sup> Existen modificaciones del código en función de para qué se usen.

### ALGUNOS CODIGOS NO OFICIALES

CHARLI CUATRO:

Central de radio, CB.

MI PORTABLE, MI WAWA, MI PODEROSO:

El orgulloso tráiler

MORENAS:

Llantas. Así 22 Morenas es un tráiler con 22 llantas.

AQUÍ VENGO BIEN AGUSTIN CON TENIS, AQUÍ VENGO COMO DE COSTUMBRE TARDE PERO SIN SUEÑO, BIEN CHUCKY, BIEN MASCARUDO, BIEN CALANDRACO:

Cualquiera de estas frases son dichas cuando se anda bien a gusto laborando y bajo los efectos del agüita de calcetín y «anexos».

CUELLO DURO:

Camión de pasajeros.

LA CARACOLA, LOS CARACOLES:

El Carro, Los Carros.

LA 3 KILOS, LA DE 5 KILOS:

Las Camionetas de doble rodada a 3 o 5 toneladas

LA BLANCA:

Nevada.

## CAMARA CORBATA Y RIN CROMADO o CAMARA RIN Y CORBATA

Quiere decir que estás de acuerdo con el comentario o lo que se proponga.

Copyright: © 2018. 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)



*El problema con Ximena Fichkovich*

BÁRBARA PERRÍN RIVEMAR



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.12>

ISSN 2444-3948

A Marisol,  
mi amiga de internet.

Tracy escribe «*Yo soy Ximena Fichkevich*».

Mi mamá cree que soy bulímica pero la verdad es que voy al baño después de comer a masturbarme con el masajeador de mi abuela. Lo peor de todo es que creo que ella lo usa para eso también. Mi madre, no mi abuela. Mi abuela está muerta.

La primera vez que vi una publicación de Ximena Fichkevich tuve que ir al baño a masturbarme compulsivamente con el masajeador de mi abuela.

32. 476 likes.

¿Quién carajos era Ximena Fichkevich y porqué obtenía la atención de los cibernautas de esa manera?

Masturbarse compulsivamente después de comer, con el masajeador de la abuela muerta, era una cosa mía.

Una cosa que yo hacía. Y no quería que nadie supiera. Una de esas cosas que si alguien descubriera te darían ganas de huir del país y cambiar tu identidad o de plano colgarte del tubo del closet.

¿Quién carajos era Ximena Fichkevich y por qué podía lucrar con mi patética vida?

O peor aún ¿por qué Ximena Fichkevich hacía exactamente lo mismo que yo? ¿no sentía igual de estúpida que yo?

Es que me pasa cada vez más seguido que me canso de mí misma.

Que me parece asqueroso este cuero blando que me separa del mundo.

35. 522 likes.

Sí, este cuero blando y amarillo y suave, con brotes velludos rubios y negros.

Es como si alguien se hubiera equivocado.

Como si se hubiera acabado un color y por no dejarme incompleta, hubieran agarrado de otro canasto.

Mis cejas son negras y mi cabello es castaño

y el vello de mis brazos es dorado cuando le está dando el sol.

Meto la cabeza en químicos fuertísimos y se me cae a puños el cabello porque quiero ser rubia, porque quiero ser quién sabe qué cosa.

Todas se están poniendo el cabello rubio.

Rubio casi blanco. Y luego todas lo pintan de colores pastel.

Y se toman *selfies* perfectas, con sus teléfonos blancos y sus gatos negros.

Parece un uniforme.

Y yo aquí, hundida en un pantano de *bleach*, preguntándome en la tina de mi baño sin puertas ¿por qué no pueden gustarme los gatos?

Y luego veo todas esas otras cabezas platinadas y pienso, que tienen más derecho que yo a matarse la melanina a golpes de peróxido.

Y ahí está el problema con Ximena Fichkevich.

Puedo ver trescientas-cuarenta-y-ocho-mil-ochomil-muchomil adolescentes de cabello rubio, vestidas como una especie de Lolita noventera, mirando al horizonte del espejo, con la vista perdida en el eterno fractal que se crea en su pantalla. Y estoy segura de que cada una de ellas tiene más derecho que yo, de tomarse una *selfie* tomándose en serio.

Yo no. Yo no puedo. He intentado desde que myspace existe tomarme un autorretrato que parezca respetable. No. Una foto en la que yo este convencida, de que el ser humano que la imagen refleja soy yo, Tracy Real. Lograr eso y que, además, Tracy Real pueda verse atractiva en la pantalla parece una misión imposible.

Porque ¿cuál es el punto de un autorretrato que no te autoretrate?

¿posar con un personaje, quizá?

Ojalá hubiera clases de actuación para redes sociales.

Pero ahí está el problema con Ximena Fichkevich.

Todo el mundo tiene más derecho que yo de ser atractivo y popular e interesante y tomarse en serio y tener fotos hermosas y auténticas...

Pero nadie en el mundo tiene más derecho que yo de masturbarse compulsivamente con el masajeador de su abuela muerta.

Cuando tenía 6 años me enamoré de Max, el hijo de Goofy. Hice un dibujo de él de mi tamaño y lo besé hasta que el papel se rompió con mi saliva.

38. 631 likes.

¿Hay algo más vergonzoso que eso?

Eso sólo podía saberlo mi madre.

Ella me descubrió en la cama con un pedazo de papel babeado.

«Hija ¿qué es eso?»

«Me enamoré de una caricatura, mamá y como las caricaturas son dibujos, lo dibujé en la vida real. Y no tiene que hablarme, porque yo sé cómo es él por la película.»

Mi madre se atacó de risa. Yo reía también, claro.

Pero luego corrí a masturbarme compulsivamente con el masajeador de mi abuela. Por primera vez.

Mi abuela todavía vivía y a mí me parecía completamente normal estar enamorada de una caricatura.

Ese era el problema con Ximena Fichkevich,

¿Por qué?, ¿por qué eso le resultaba tan digno de orgullo?, ¿qué monstruo enfermo era ella que eliminaba lo humillante de un evento, solamente contándolo a todo el mundo? Era increíble. Es como si antes de que alguien se le hubiera ocurrido decirme «Eh, Tracy, estás medio pendeja. Mejor cállate.» Yo hubiera llegado el primer día de clases y me hubiera presentado:

«Soy Tracy Real, soy extraordinariamente pendeja y mi nombre está reculero,

y pues qué le vamos a hacer.»

Y todos hubieran reído, conmigo.

Y me hubiera vuelto la niña más popular de la escuela.

¿Pero por qué Ximena Fichkevich sabía esas cosas?

Lo de mi enamoramiento con el hijo de Goofy sólo lo sabíamos mi madre y yo. Quizá mi abuela, pero mi abuela está muerta

¿era mi madre una celebridad de internet

que usaba mis anécdotas para ganar likes?

No. Mamá tiene un Nokia rosita desde hace 4 años

y todavía batalla para mandar mensajes

¿Mi abuela sería un espíritu atrapado en el internet,

como en aquel anime cyber punk que me contó Elliot?

¿estaría mi abuela tratando de llamar mi atención desde el más allá virtual?

No, no es posible.

Esto era demasiado raro...

Las fotos de Ximena Fichkevich eran totalmente ambiguas.

Imágenes absurdas recopiladas de aquí y de allá:

una mujer con el cuello envuelto en chorizo, una pareja de perros con gorros navideños, una alberca llena de patitos de hule...

cosas que sin duda no tenían relación una con la otra ¡era ridículo!

Y yo trataba una y otra vez de interpretarlas, como si fueran un código secreto. Como si la respuesta estuviera escondida entre la imagen del gato gordo y el collage de Leonardo DiCaprio.

Cuando salió Titanic me obsesioné tanto con Leonardo DiCaprio que llenaba mis cuadernos con dibujos de él... desnudo. Luego los coloreaba con crayolas.

*48. 967 likes.*

Corrí a vaciar mis cajones. Ahí estaban.

Catorce cuadernos repletos de infantiles dibujos de lo que a los siete años pude imaginar que era el cuerpo de un hombre desnudo y sí, con una espantosa versión del rostro de DiCaprio pegada al cuello.

Dios mío, qué penes tan horrendos.

¡Pero los cajones estaban intactos! Nadie hubiera podido meterse en esos cajones sin que yo lo notara. Salí de casa con todos y cada uno de los catorce cuadernos y los quemé en el contenedor del patio.

Aquí uno de mis dibujos de DiCaprio. He quemado el resto.

*87, 855 likes*

Y ahí estaba.

Podría ser mi trazo o el de cualquier otra niña. No sabía. No sabía si era mi dibujo. Me bastó abrir dos veces un cuaderno para estar convencida de que tenía que deshacerme de ellos inmediatamente. Podría ser cualquiera de los cientos que no vi.

Tengo razones para pensar que protagonizo una especie de malvado experimento. Alguien lee mis pensamientos y conoce todos mis movimientos. Me ponen en situaciones extremas para probar que tanto puedo soportar y si su objetivo es volverme loca, quizá estén a punto de lograrlo. Como un Truman Show, pero más enfermo.

*92. 524 likes.*

Este fue el penúltimo pensamiento que tuve antes de quedarme dormida anoche. El último fue «Tracy, eres una paranoica egocéntrica. Acepta de una buena vez que no eres tan especial.»

No podía descartar la idea de que, de alguna forma misteriosa,

Ximena Fichekovich tuviera acceso a mi información más personal.

Me resistía al hecho de aceptar que Tracy Real fuera la reina de la normalidad.

Y que sí, que tenía sentido que sus más íntimos secretos fueran la cosa más común del universo. Y que nunca me enteré porque esas cosas nadie las cuenta. Eso era demasiado doloroso ¿dónde quedaba Tracy Real?

No, no podía ser así.

Ximena tenía que ser alguien cercano.

Ximena quizá tenía cámaras ocultas.

Ximena me había elegido a mí porque yo era más interesante que el resto.

Pero la cosa empezó a complicarse.

Empezaron a aparecer comentarios alarmantes en las publicaciones de Fichekovich. Alarmantes.

tí-pi-co  
 story of my life  
 jajaja sí siempre pasa  
 pensé que era el único jaja  
 a mi tmb!!!!  
 no mms yo hacía esto  
 todoooo el tiempo  
 jajaja omg has revelado mi secreto

Un interminable scroll down de seguidores identificados.

Uno y otro y otro. Todo el mundo alegaba pensar igual que Ximena Fichekovich.

Tranquila, Tracy, lo hacen porque ella es popular.

Es un fenómeno totalmente normal.

Pero yo no podía permitir esto.

Si Ximena Fichekovich me espiaba para obtener material...

le iba a dar material.

Comencé un plan de acciones verdaderamente interesantes.

Eran acciones construidas para no poder ocurrir espontáneamente.

Si Ximena Fichekovich publicaba algo de esto, no iba a ser posible que nadie se sintiera identificado.

Tracy Real iba a hundir a Ximena Fichekovich.

Ayer compré doce tilapias de la pescadería de mi barrio. Las enterré en el patio del vecino usando mi disfraz de Blancanieves.

*104. 501 likes.*

He gastado todos mis ahorros en bolitas de algodón. Esta madrugada dejaré una en cada buzón que encuentre en mi camino. 127, 392 Likes

Hoy pensé en ahorcar un gato callejero con luces navideñas ¿eso los haría odiarme, no?

284. 385 likes.

Atrapé una rata en del basurero de la plaza. Iba a comerla en un intento desesperado por llamar la atención y no me atreví.

422. 191 likes.

No sé si soy el más detestable de los seres humanos o el más mundano de todos. Si todos somos así detestables, nadie lo es.

Ni siquiera sabía que podías tener medio millón de *likes* en una publicación.

Una y otra y otra vez.

Sin importar cuán ridícula era mi propuesta, Ximea Fichekovich aumentaba su popularidad.

Sólo podía aspirar al ridículo. Yo soy Tracy Real.

Soy una buena persona.

Mis más oscuros secretos son vergonzosos, pero no ponen a nadie en peligro.

Soy auténticamente inadaptada. Una verdadera inadaptada lucha por adaptarse.

Por tomarse la *selfie* perfecta y tomarse en serio.

Lo oculta. Y quiere olvidarlo. Y que todos lo olviden.

A una verdadera inadaptada le hacen *bullying* porque habla como caricatura doblada a los 10 años.

Y lleva una camiseta de Bob Esponja a una salida al cine a los 13.

Y llega sin disfraz a una fiesta de disfraces a los 16 y además se cae al entrar porque no sabe caminar en tacones.

Ahora se ha puesto de moda ser raro y no entiendo.

Veo a chicas hermosas abrazando monos de peluche en sus fotos como si fuera su único amigo en el mundo. Chicas de mi edad. Como si fuera su única opción de compañía.

Las veo repetirse interminablemente, comentando en el muro de Fichekovich.

Son aduladas junto a sus monos de peluche.

Y dicen que ellas también se masturban compulsivamente con el masajeador de su abuela muerta desde los seis años.

Y yo, yo estoy segura de que ellas no saben, no tienen idea de lo que verdaderamente es abrazar a un mono de peluche horrible y hablarle, hablarle en serio.

Abrazarlo en la noche y que pienses que ese es realmente tu único amigo.

Soy Tracy Real, soy la reina de las inadaptadas.

Soy la más gris entre los grises ¡y nadie puede quitarme eso!

Eso es mío.

Masturbarme compulsivamente después de comer con el masajeador de mi abuela muerta ¡es cosa mía!

Ese día no salí de cama.

El único movimiento que hice fue el necesario para mantenerme viva.

Al día siguiente, una obvia, decepcionante y muy muy ilustrativa foto apareció en el muro de Fichekovich.

Una foto en blanco.

La nada.

Ayer no hice nada. Hoy quiero hacer algo que importe.

795.

622

likes.

*Lo había pensado hace tiempo.*

A veces uno fantasea con cosas desagradables.

Qué pasa si metes un pollito en una trituradora, cuánto dinero ganarías al mes si te prostituyeras, qué fácil sería lanzar a un recién nacido de una azotea, cómo reacomodarías la casa si tus papás murieran en un accidente, a quién matarías si te dieran la oportunidad de hacerlo sin consecuencias,

lo triste que sería que Timón hubiera muerto y Pumbalocargara en su lomo, lo bien que deben sentirse los pedófilos cuando por fin le ponen las manos encima a un niño,

qué se sentirá estrellar un cráneo contra el pavimento,

encajar un cuchillo entre una y otra costilla,

sentir el filo entrando en el otro como en un filete,

quebrarle a alguien la cara con un extinguidor,

decapitar a alguien con una sierra,

que te corten una mano, que te partan en dos,  
que se siente ser un gusano en la boca de un cadáver,  
qué diría tu carta suicida,  
disparar una escopeta en un salón de clases,  
en un cine.

A veces los pensamientos se salen de control.

Y toman su propio camino.

Si tienes el teclado a la mano puedes saber casi todo.

Pero yo soy una buena persona. Y nunca he podido tomarme en serio.

Hoy maté a un hombre que lo merecía.

*342. 427 likes.*

Esto era serio.

... Sin duda, una tragedia global y uno de los más grandes misterios de nuestro tiempo. Se ha encontrado un patrón de antecedentes ilícitos en el perfil de casi todas las víctimas. Esto ha generado un fenómeno de empatía hacia los autores de dichos crímenes, sobre todo en redes sociales. Incluso la celebridad de internet Ximena Fichkevovich ha publicado ser culpable de uno de estos asesinatos. No se sabe aún si la declaración es falsa, pero se ha comenzado una investigación para dar con el paradero y la verdadera identidad de Ximena Fichkevovich...

A veces los pensamientos se salen de control.

Y de alguna manera Fichkevovich era una extensión de los míos en una pantalla,

un espejo de cosas que me estaban recorriendo la cabeza

una representación digital que no tengo idea de cómo funciona.

Los pensamientos son impulsos eléctricos.

Me gustaría saber más cosas.

Pero ahora estaba segura de algo.

Yo tenía que ser Ximena Fichkevovich.

Seguramente había perdido la cordura y manejaba a Fichkevovich durante algún lapso de alucinación. No tenía como probarlo, pero era lo único que podía explicar que Fichkevovich supiera cada uno de mis movimientos.

Y ahora había matado a un hombre para probar un punto.

Así que lo hice. Sabía que entrarían por mi puerta en minutos.

Sabía que sería castigada como la autora intelectual de un millón de asesinatos.

Sabía que nadie recordaría a Tracy Real.  
Pero me recordarían a mí.  
Yo soy Ximena Fichekovich.

*8 likes.*

...cuya verdadera identidad sigue sin ser revelada, se declara culpable de desatar el movimiento que ha provocado la ola global de asesinatos. Millones de usuarios han utilizado la etiqueta «Yo soy Ximena Fichekovich» reclamando dicha identidad. Eso sólo entorpece la investigación de las autoridades, mientras Fichekovich sigue alimentando sus cuentas desde servidores protegidos en distintas partes del mundo...

*Tracy agrega un hashtag al comienzo del «Yo soy Ximena Fichekovich» que escribió al inicio.*

Copyright: © 2018. 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)





*Chulla vida*

ANA LUCÍA RAMÍREZ



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.13>

ISSN 2444-3948



Sábado 16 de abril del 2016.

Portoviejo, Ecuador.

Ninguno de los que estamos aquí pudo haberlo imaginado.

Eran las cinco treinta cuando salí de la casa. Iba a clases de Flamenco, en mi Grand Vitara, un tanto vieja pero aguantadora. «Yo voy a ser bailarina», le dije a mi madre cuando cumplí ocho años.

– Ay mijita, con tus manitas chuecas y tu memoria selectiva...

– Con mis manitas chuecas o sin manitas madre, con memoria o sin memoria, yo voy a ser bailarina.

Ahora tengo veintiseis y sigo en el intento. Porque los sueños, aunque inciertos sueños son.

Yo sólo venía pasando.

A mí me trajo un mal aire.

Yo iba como cada noche a mi trabajo. Soy, o era, bar tender en el Ceibo Real, era mi último día. «¡Ya no más!», me dije, «tú tienes aspiraciones Jesús. Ya, no más». Por eso era mi último día.

«Ah cómo serás pendejo», dijo el Maki, si «vas a dejar el trabajo tirado, tíralo desde ahora Bro, y vámonos por unas bielas».

Pero yo era responsable y no me gustaba quedar mal, entonces preferí dejárselo a la suerte. «Si salgo y pasa el bus, voy a pata, si no, nel» me dije.

Así que a las seis en punto ya estaba abriendo la puerta de mi hogar, rogando a Dios que no pasara el bus.

Apenas iba poniendo un pie afuera, cuando pasó. Ni modo, ya estaba de Dios, me dije y me subí.

Y se subió.

Y nos subimos.

Nos subimos varios.

Íbamos veinte ahí trepados, como changos con liana.

Éramos más de veinte.

Muchos más, o al menos eso recuerdo.

Mi auto era nuevo, ese día lo sacamos de la agencia. «Para que no camines, Pingüinita», me dijo el Pingüino, «para que no camines» Tenía boca de profeta el muy cabrón.

A mí me quedaban seis kilos de mango, quería sacar el gasto. Ahí venía, jale y jale la carreta cuando se vino aquello.

De todas formas, iba a suceder.  
Es verdad, aquí o allá iba a suceder.  
Sí.  
Y sí que sucedió.  
Me sucedió  
Nos sucedió

Yo no tenía nada que hacer aquí, fue la mala suerte.  
O el culero destino.  
Fue mi mujer que a chingazos me puso en este infierno:  
«Ándale huevón», me dijo, «levántate, así como eres bueno para andar de chumado despilfarrando nuestros dólares con tus panas, llévanos al *shopping* al Gaborras y a mí».

¿Nuestros dólares?

Sí, nuestros.

Si yo soy el que mantiene este hogar.

¿Quién crees que hace la comida y restriega el baño para que no se te hongué la coladera? ¿ah? ¿Quién cuida a tu hijo?

Nuestro hijo.

Ahora si es «nuestro», las cosas son «nuestras» sólo cuando te conviene.

Ya pues, vamos al cine.

Claro que vamos a ir, ya me tuviste seis años encerrada, sin un dólar en la bolsa y todo por huevón. Si encontrar trabajo no era tan difícil, sólo te hacía falta voluntad. Yo no sé porque tuvimos que salir de Quito, allá estábamos bien.

Acá estamos mejor.

...

No tenía trabajo.

Pero tu mamá nos mantenía.

Pus ahora te mantengo yo.

Me fui sin conocer «La Mitad del Mundo».

Ya no llores Esthercita, vas a conocer «La Mitad del Mundo» y el mundo completito. ¡Por ésta!

¿Cuándo?

Pronto gorda, pronto, ya verás... Pero mientras vámonos al cine.

Y nos fuimos, agarramos el Ibiza, ya íbamos entre Jipijapa y avenida del ejército, muy sonrientes, muy de a sábado familiar, dispuestos a ver

*Las tortugas ninja* por el Gaborras, cuando una vieja se me atravesó en su Vitara y no le quise dar el paso, así que me hice lo más enfrente que pude. Y me le atravesé.

Y se me atravesó el hijo de puta.

Y nos atravesamos.

Pirobo de mierda abre cancha que no quepo con mi Grand Vitara.

Para qué agarras el volante si no sabes manejar, pendeja.

Te escuché indio de mierda, mueve tu pirruña, que voy tarde a mi clase de flamenco.

Es sábado babosa.

A ti te vale mierda si es sábado, domingo o viernes. Pero claro, ¡qué vas a saber tú de clases si ni a leer llegas?

No me ofenda, le dije, hablándole de usted para ver si así se relajaba, pero creo que no me oyó o se hizo guaje. Ya mueva su auto ¡Ey, señora, que se mueva!

Señorita, idiota.

Y apenas había terminado de decirme idiota, cuando mi mujer, como una tigresa amazónica salió a defender a su lechón.

A ver, a ver ¡Quién se cree usted para insultar a mi marido? Aquí sólo yo lo pendejeo.

¡Qué, qué...! No me ayudas, vieja.

Te estoy defendiendo, mi amor.

Pues sí, pero...

Usted no se meta, vieja ridícula,

Dijo la mujer de brazo corto y manos de cangrejo mientras bajaba de su Vitara.

Yo me meto porque puedo, respondió mi gorda y agregó:

¡Cómo mierdas se atreve a manejar así!

¡Así cómo?

Así como está de defectuosa.

Pendeja.

Peruana.

Y así siguieron los insultos.

Basta de bochinche, muévanse.

Gritaba la muchedumbre desde sus asientos.

No la chinguen si ni chocaron, muévanse.

Y seguían pitando.

Si no se mueven les echo mi autobús.

¡Dejen de alegar, más civismo por favor!

Avanza estúpida, gritaban todos.

Está ciego o qué madres, No ve que es imposible avanzar, se están peleando a media calle.

Pues bóteles el carro.

Trío de viejas, a alegar a su casa.

Seguro le bajó al marido.

Hubo un atropellado, de segurito hubo un atropellado.

No ves que chocó.

No, le chocaron.

Nadie chocó.

Está tronando.

Sí allá miren esa luz, ya va a llover.

Muévanse.

Sí, muévanse.

Tenían razón, esta mujer debía quitarse, era lo justo.

Lo justo sería que no existieras, pero allá Dios y sus designios. Mueve el auto, no ves que voy tarde a mi clase de flamenco.

Ya lo voy a mover.

¿Qué dijiste?

Que voy a mover el carro Esthercita.

Ni madres gordo, de aquí no te mueves.

Pero...

Que no, es cuestión de orgullo.

Orgullo, ojalá supieras por lo menos deletrear esa palabra.

Sí sé...

Ajá

H-O-R-J-U- Y-O...

Y así seguían despotricando cuando de pronto algo en ella llamó mi atención.

Su culo, verdad cabrón. Tú no cambias.

No gorda, otra cosa.

Lo patucha.

No. Ese sonido que hace al hablar.

Son los claxon.

No. Es la sangre... La sangre llama decía mi tía, y me llamó...

¡Vicky?

¿Tú por qué sabes mi nombre?

Vicky Olvera

¿Quién eres?

Soy yo, Juan.

¿Juan? ¿Qué Juan? Dijo con cara de interrogación.

Tu primo.

¿Eres primo de esta babosa?... Ya decía yo, pobre de mi Gaborras, en mala hora fuimos a caer aquí.

Oye no me digas babosa...

«Perdone, con permiso, disculpe que me meta, pero ¿usted no estudió en el colegio Bolívar?», me preguntó una anciana que iba pasando.

Sí.

¿En Quito?

Sí.

Soy Miss Soledad, tu maestra de inglés.

Ah.

¡Qué bueno que te veo! ¡¿Juanito?!

Sí.

Tenía años buscándote, a ti y a la bola de choros que tienes por familia.

¿Y ahora qué hicimos?, le pregunté intuyendo su respuesta.

¿Qué hicimos? Tu hermano me saqueó la casa hace 6 años cuando aún era un patojo, lo tuve de jardinero y qué casualidad que viajo a Guayaquil, regreso y me doy cuenta que me robaron hasta los calzones y del cholo aquel y de ustedes, ni sus luces. Los busqué durante años y mira lo que es el destino, que en Portoviejo te vengo a encontrar. Así que ahora me pagas.

Yo no...

«¿No gusta un manguito con sal?», repetía Ramón mientras jalaba su carreta, aunque cabe aclarar que en ese entonces aún no sabía su nombre.

Un manguito nomás, pa'la calor, pa'l frio, pa'las tristezas, pa'las malas y la buenas, pa'l corazón, el intestino, los riñones, pa' que no les patee el puerco...

No señor, ¿no ve que este morlaco me debe? ¿con qué quiere que le pague? ¿Eh?

«¿Dijo para los riñones?», exclamó una güerita de ojos verdes, muy hermosa, muy sobrada, con cara de figurín y dos grandes razones para amarla.

«Sí, pa' los riñones y pa' lo que usted quiera», respondió Ramón.

Deme un kilito.

No se moleste damita, no es necesario que se baje yo le llevo su kilito.

No, no no. Es que mi auto es nuevo, de agencia, no quiero ensuciarlo.

Mierda pensé, ésta tiene voz de joto...

Pensamos.

Lástima de jeva.

¡Uy, sí, qué lástima!

No quiero ensuciar mi auto con las cascarras del mango. Prefiero comer aquí, si no les molesta.

No, yo no me hago lío, al cliente lo que pida.

A mí sí me molestaba, pero preferí no abrir mi bocota, capaz que se quita los tacos y me revienta la nariz, ya ven cómo son los jotitos, pensé, aunque aun así tenía dos grandes razones para quedarme calladito y dejar que se pusiera junto a mí, o a un lado, o de frente o...

Ya te vi cabrón.

¿Y ahora qué hice?

Carichina.

«¡Ey, ey, mocososo, voltea que te estoy hablando! tienes que pagar lo que me debe tu hermano, por ende, tu familia, las deudas también se heredan. Además, ¿qué ejemplo vas a darle a esta *criatura*?», dijo la anciana asomándose a la ventana trasera de mi carro y continuó: «Mírenlo duerme como un Koala, ignorando el futuro que le espera con este desdichado».

«No se preocupe por la familia señora, ya estamos acostumbrados a sus chingaderas», respondió mi linda esposa.

Pero gorda...

Perdone, señora, yo llegué primero, y aún me falta aclarar un par de cosas con este man. Osea, acaba de decir que es mi primo ¡what the fuck!, me debe una explicación o una disculpa por el insulto.

Ay ñañita, tu tranqui siempre pasa, ¿no gustan un pedacito de mango? ¿Un manguito?

No, gracias, ya compré. Muy amable.

¿Manguito?

Mijo. Es usted un caballero, no como el choro que tengo enfrente.

Ya basta con tanto insulto, por Dios.

Soy hembra.

Perdone es que su voz..., la falta de costumbre.

No hay cuidado, las hormonas aún no hacen su efecto, pero en unos seis meses voy a estar cantando como la mismísima Hilda Murillo, ya verá.

La virgen del cisne te lo cumpla. Te tomo otro pedacito de mango, gracias. Puf, con esta discusión ya se me abrió el apetito.

Oye, dijiste que somos primos.

Sí.

¿Por qué dijiste que somos primos?

Porque somos primos. Eres la hija de mi tía Clara, la hermana de mi mamá.

Ah.

Soy el Pelón.

Ah.

Prima, ¿no me reconoces?

Ah sí, creo... es que antes eras, bueno, tenías más..., y menos..., y de acá... en fin, eras diferente.

Tu mamá y tú se fueron sin despedirse. ¿Quién iba a decir que en Portoviejo te iba a encontrar?

Sí.

Supongo que fue por lo del accidente.

¿Cuál?

Lo de tus manos, de verdad lo siento mucho.

No te preocupes... más bien es mi memoria selectiva.

¿Memoria selectiva?

Sí, desde lo del accidente olvido un par de cosas, cada vez que algo me afecta mucho, lo olvido. Nada grave.

Tenía 10 años cuando te dejé de ver, y ya tengo 27.

«Pues se ve menos madreado», apuntó don Ramón, a la par que le pelaba un mango a mi mujer.

Tome, pa'que pruebe la calidad del producto.

Mmm, muy rico...

A ver, ¿dijeron 10 años? ¿Qué clase de primos son esos?

Ni idea.

Bueno, Juan, ahora dile a tu primita que mueva su mentada chatarra, ya me quiero ir.

¿Chatarra? Es una camioneta del 2010.

Mi Ibiza es del 2014

Yo la muevo, les dije.

Que tú no te mueves, que se mueva esta mujer.

Basta, somos familia gorda.

No, espérate tantito; será tu prima, pero la mía, ni madres. Antes que tener que convivir con ésta, me divorcio.

Qué tal esta india car'e- tuca.

Si tanta prisa llevas por qué no te mueves. Jala dedo o ve a patazo pero esfúmate.

Primo calla a tu mujer, sólo está haciendo el ridículo

«A mí no me ofendas», dijo mi mujer y le soltó tremendo cachetadón a Vickita.

¡Verga, ahora si se armó! me dije.

Y se armó.

Se jalaron las greñas.

Se arañaron.

Y se estamparon uno que otro moquetón en la cara y donde pudieron.

Hasta que mi gorda de un cabezazo le aflojó un diente a mi prima.

Hija de puta, me aflojaste un diente.

¡Bacán!

Pobre de ti pendeja, si me quedo chimuela; pobre de ti...

Ajá.

Soy bailarina, insensible, vivo de mi cara.

Se nota.

Y ahí fue cuando Vickita se metió a la Vitara toda cabreada, a llorar.

Si hubiera sabido lo que pasaría, me le hincaba en ese instante, lo juro.

Ay mujer.

Pero no, prefirió seguir con la disputa.

«Muévete pendeja, yo gané», le gritaba mi esposa, despavorida, brincando de felicidad, alrededor de la camioneta. «Te gané, te gané», lo qué es que nunca haya ganado algo en la vida.

Pero Vicky no se movió.

Ya déjala, gorda, le decía yo, y la gorda seguía «te gané, te gané»

Que te muevas, perdedora.

Pero Vicky no volteaba.

Prima disculpa a mi mujer, le rogaba dando golpecitos en el vidrio.

Cállate traidor.

Intenté abrir la puerta del Vitara, quería consolar a mi prima, pero nada, ella ya había puesto los seguros. Prima, ábreme... Soy el pelón.

Ya sabe que eres el pelón.

Qué tal si se le olvida, ábreme... pero no contestaba, ábreme. Es horrible ver llorar a un discapacitado y más si es de tu familia.

«Disculpe, la he estado observando», le dijo la güerita exótica de piernas largas y torso ancho a Esthercita.

Qué goce, me encanta, es usted una mujer tan pasional.

Gracias por el halago, aprende pendejo de esta señorita.

¡Qué chuchas pues!

Verá, yo trabajo en una empresa de castings, de la cual es dueño mi marido, y desde hace tiempo descubrí que tengo talento para esto de las cámaras y la farándula, así que quiero hacer un film, una peli así toda intensa, como yo, tipo Almodóvar, y necesito una man de tu calibre para el protagonista... mi Pingüino es un bombón, en cuanto le cuente de ti seguro me dará la plata que necesito.

Por supuesto, yo encantada.

Perdone señor, le estoy dando la espalda.

No se preocupe.

Soy una ordinaria, a cambio de mi grosería, tome un mangui... ¿Juancho?

«¿Juancho?», me dice la damita mientras se acerca a mí.

¿Juancho? Eres tú.

Me llamo Juan. Y si me llamo Juan y a veces me dicen Juancho ¿?... supongo que sí. Soy Juancho.

Joder. ¿Cuántos minutos más tenemos que esperar yo y mi Gaborras, con tanto encuentro?

Oh por Dios, estás hecho un cuero... ¿Qué? ¿No te acuerdas de mí?, ¿el teleférico, las tardes de cigarro en el Panecillo, las pijamadas en casa del moco, y las farras que nos acomodábamos?

No.

Soy Bety, bueno, antes Octavio, Octavio López. ¡Claro, que ingenua! ¿Cómo te vas a acordar de mí, si estoy irreconocible? Muchos kilos menos, Tap-out, ya sabes, es buenísimo, luego te lo paso... No pongas cara de Santo Cristo.

¡Anda a cagar! ¿Eres Octavio?

Sí papi, pero no lo grites, dime Bety.

¡Octavio López!, claro, yo fui tu maestra, también.

Miss loneliness.

Yes, of curse.

So sweet.

Ahora resulta que todos se conocen.

Miss soledad abrazó a Octavio como una abuela abraza a su retoño.

¿Otro pedacito de mango, miss?

Oiga man me está robando la venta.

Tiene toda la razón, comprenle un kilito todos, no sean feos, o juntemos la vaca para ... cómo dijo que se llama.

No lo he dicho... Ramón.

Un gustazo.

Todos comprenle a Ramón.

Octavio, ahora Bety, fue pasando la palma y moviendo los dedos, como una guacha hambreada, primero entre nosotros y luego de carro en carro, y todos le dieron, que 5 centavos, que 25, el camionero le dio 10 y le ofreció viaje gratis, a lo que Bety respondió:

Nel.

Para cuando Bety regresó, mi gorda ya había sacado una sudadera del Gaborras, la había colocado sobre el cofre del Ibiza, se había sentado sobre ella, sólo le cabía media nalga, pero no importó, se quitó los tacos, tomó su esmalte rosa y comenzó a pintarse las uñitas, con la misma gracia de una foca bailando hawaiano ¡Ay Dios esto huele a horas aquí!, pensé.

Y pensó bien.

Porque cuando miramos a lo lejos ahí venía la Bety ni más ni menos que con mi ñaño. No sé bien como pasó, pero pasó.

Yo sí sé, y se los voy a contar. Ahí tienen que me subo al bus, parecía gallina en celo, todos me miraban pero yo serena. Justo al llegar al final, en el último escalón para bajarme de esa chiva, que siento un torzón y que volteo. ¡Santo Cristo inmaculado! El mismísimo Jesús, en persona. Y me lo traje.

¿Jesús?

¿Juan?

Nomás falta que nos salga un Pedro.

Ñaño, dónde andabas, pensé que te habías ido de Ecuador, al gabacho o a Europa.

No, estuve en Zamora un rato, de ahí me viene a Portoviejo. Aquí ando, trabajando en el Ceibo Real, de *bartender*, bueno hoy es mi último día porque...

¡Ay, cuánta ternura, que gocé! ¡Este encuentro está de putas, como chanco en lodo! Ya regreso, me voy a volver. Voy al auto por mi cámara, este cuadro está de film.

La señorita tiene razón, qué goce, el destino está cabrón. Mira que encontrar a este sapo entre tanta podredumbre, dijo Miss Soledad cuando vió a mi hermano.

...

...

...

Ya te vi maldito choro, si a ti te estaba buscando, devuélveme mi dinero malparido.

¿Cuál dinero?

El que me robaste ladrón.

Miss Soledad, yo... no la conozco, no sé quién es.

«Entonces por qué me llamas por mi nombre idiota», y ahí comenzó la vieja a golpear a mi ñaño con su bolso de marinerito.

Aguante, vieja loca, yo no le hice nada.

Cómo que nada. Si te llevaste hasta los A gogó que con tanto amor guardaba en mi pomito de Chayanne.

Pare bola.

Usted disculpe Ramón, deme dando unos mangos.

Sí claro, con que pague.

¡De ley!

Y entonces la ruca, se llenó los puños de mangos, y mientras con uno iba lanzando con el otro agarraba más. Parecía pícher de los *Yankees* la cabrona.

Exprimidora, carnicera, ya tiró mi pinta uñas, decía mi gorda mientras anudaba sus tacos.

¡Páguenme roedores! ¡Páguenme!

¡Gorda, métete al auto!, le dije asustado a mi Esthercita.

Pero...

¡Que te metas! Jesús tú en frente y tú atrás mujer, con el Gaborras.

Juré que cuando los encontrará les iba a sacar la puta.

Ja, ahora quieres echarme atrás gordinflón.

Pare, me va a rayar un cristal... Esthercita de mi pectoral izquierdo, te mando atrás para que cuides a tu hijo.

No te digo, las cosas son nuestras sólo cuando te convienen.

¡Ay, mi amor!

Y ya estábamos arriba, echando marcha, dispuestos a emprender camino, cuando nos percatamos que Vicky seguía frente a nosotros con su Vitarota. Nos veía fijamente, estaba como ida, catatónica y a un lado, el jioeputa de Ramón con su carreta, cerrándonos el paso.

Si antes cabíamos por ahí gordo.

Antes, tú lo has dicho.

Yo insistí en que nos moviéramos desde hace rato.

Si tú querías quedarte.

No.

Sí.

Tengo orgullo, gordo; dignidad.

Simplemente hay que bajar los seguros Juan, ¿qué nos puede hacer esa ruca? Ya está más tiesa que un chifle de 6 meses.

Fue así como cerramos el auto, tapamos al Gaborras, que seguía dormido y nos acomodamos muy tranquilamente en el asiento.

Querías ir al cine vieja, pues ahí está tu pantallota y tu peliculón.

Pero me falta mi canguil gordo.

Tenía razón, ir al cine sin canguil, era peor que ver perder al Barcelona.

«¡Un vigilante de tránsito, un policía, un busetero, un alma noble que me ayude! Esos delincuentes me robaron, a mí, a esta pobre e indefensa mujer otoñal...! ¡Ayuda! ¡Ayuda!». Berreaba despavorida la maldita anciana.

Tranquila Soledad, baje la voz.

Exclamó Bety, que acababa de llegar con su camarita.

Por La virgen de Quito. ¿No ve que el Juancho fue mi primer amor?

¿Qué?

Platónico, pero cuenta. Viví años pensándolo, soñándolo, deseándolo...

¿Y nunca se lo dijo?

No. Salí de boca floja hasta ahora, siempre todo el tiempo esperando hasta el último momento.

Siempre nos pasa.

¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡Se me escapan!

No provoque una desgracia, cállese, pedía Beatriz.

Pero ya era demasiado tarde.

Se nos dejó venir la muchedumbre, bajaban unos tras otros de sus carros, los del bus, toditos, todos.

Unos con garrotes, otros con piedras, botellas de agua, coca colas, con lo que iban encontrando.

Los hombres somos como los animales, tanto encierro nos marea.

Y los pitos de los carros que no dejaron de sonar nunca.

Yo podía ver el gentío desde el espejo retrovisor.

Y por los laterales.

Yo volteé y eran full gentes. Y es que ya estaban estresados, puto embotellamiento...Te dije que nos fuéramos gordo, te lo dije.

Prima chula, echa a andar tu camioneta, por lo que más quieras. Ramón, hazte a un lado.

Aviéntale el carro, Juan.

Ramón, por favor.

Sí, aviéntale el carro, ni modo.

«No te quites Ramón, yo pago el hospital, no te quites», le ordenaba la cabrona, «no te quites».

Si paga en dólares, yo no me quito.

Y no se quitó.

Por más que le aventaba el carro, no se quitó.

Nada más sentí la lluvia de pedacería cayendo. Hasta un volante vi pasar y estamparse en el cofre.

Ahora si nos cargó la verga.

Y de pronto como un milagro, la Vickita estaba frente a nosotros con una calibre 22 (quiero suponer), abriendo a la mierda a esa bola de pitbulls esquizofrenicos.

«Dejen el auto señores», ordenó mi primota, sujetando el fierro, con sus dos manitas mochas.

Se veía muy brava.

Les dije que la sangre siempre llama.

¿Y esa man?, preguntó Jesús, mi hermano.

Es Virginia, nuestra prima, la hija de mi tía clara.

¡Bacán, qué primota tenemos ñaño!, no cabe duda que la sangre llama.

Ni madres. Qué me va a llamar. Aquí si alguien se los chinga voy a ser yo, ni Dios mismo podrá quitarme ese placer.

¿Qué?

Todos dijimos: «¿Qué?»

Bueno los del Ibiza, o lo que quedaba de Ibiza.

Porque los de afuera, comenzaron a aplaudir.

Bájate del carro Juan, tú también Jesús... y tu pendeja, ¿qué esperas?, no gritó Vickita sumamente irritada.

No puedo dejar a mi niño.

Yo me puedo quedar con él, Esthercita, no te apures.

Joto.

«¿Mamá dónde estamos?»

Dijo mi Gabriel todo adormilado.

En el cine mijo, es que es 4D pero tu sigue durmiendo, guagua, sigue durmiendo.

¡Achachay mami!

Tranquilo, aquí está mamá, duérmete. Y se durmió. Siempre supo dormir con el ruido y la tele prendida.

Está bien gordinflona, quédate con tu niño.

Oye...

Ey, ey, ey... calladita o te bajo.

Y por segunda vez le tocó la buena estrella a mi Esthercita. Ella nunca tuvo nada, ni papás. Cada que tenía un perro, lo atropellaban, cada que tenía un trabajo la corrían, cada que tenía un pelado, la dejaba, hasta que llegué yo...

La primera vez que la vi, fue en una pizzería, allá en Selva Alegre, yo estaba de viaje de negocios. Era taxista, fui a dejar un pasaje. Y pues traía la panza hecha un boquete, así que pasé por cuatro rebanadas de salami y una de salchicha. Jamás me imaginé que al llegar al mostrador me iba a encamotar y bien encamotado. Esa noche culeé con mi Esthercita sin parar, y al otro día me la llevé a Quito. Ella creyó que su vida, ahora si sería distinta, se veía cuadra, pero no. La fortuna nunca estuvo de su lado. Aunque la suerte cambia y hoy pareciera ser su día.

Prima, ¿pero qué te pasa, somos familia?

Oye prima, ¿por qué nos tratas como perros en misa?, cuestionó mi hermano.

Eso mismo me estaba preguntando. Debería tratarlos, como cuyos ¿No creen?

No, así déjala prima, no te preocupes.

Lo que pasa es que... ¿qué creen?

Ni idea.

Recordé todito.

¿Y tu memoria a corto plazo?

Se la llevó una burra.

Milagro es un milagro.

¿Y que más creen?

¿Qué?

Que recordé que ustedes provocaron el incendio donde perdí mis dedos parejitos, y con la reconstrucción miren cómo quedé.

No fue el incendio, es la herencia del abuelo Cleofás.

¿Y las quemaduras...?

Culpa de la abuela.

Cínicos de mierda. Yo no tenía estas manos, cortas sí, pero no de castañuela.

Yo no te veo tan jodida. Manejas ingrata, vas a clases de flamenco.

Exacto, dale gracias al de arriba, porque pudo ser peor.

Huevadas, ustedes estaban fumando, indios de mierda. Provocaron el incendio.

Tú te echaste el aguarrás.

Pero ustedes la lumbre.

Éramos unos pelados.

«Ahora sí despídanse de este mundo, putos».

Dijo Virginia y cortó cartucho, pero ya ni alcanzó a tirarnos los plomazos porque segundos más tarde nos fuimos al resumidero.

La tierra colapsó.

Todo se movía.

Brincaba de un lado a otro como pelota de basket.

«Salgan corriendo» les dije a los pocos que se quedaron en sus autos «salgan».

Todos intentamos correr.

Yo sí corrí.

A mí no me dio tiempo.

Y una luz enorme, como una estrella, resplandeció en el cielo.

Vimos cómo cada edificio se desplomaba de a una.

A mí me aplastó una valla publicitaria.

Yo busqué una puerta, una viga, algo, pero nada.; y me paré junto a un poste, solo a mí se me ocurre pararme frente a un poste.

Yo salí hecha bala, pero no llegué muy lejos, no me dejaron. «No empujen, déjenme pasar» grité mientras veía un árbol caerme de ladito. Y ahí quedé con mis largas y bronceadas piernas bajo el tronco de esta Araucaria.

No es araucaria.

¿Entonces?

Ni idea.

Da igual... je. Mi carro era nuevo, de agencia, lo sacó mi Pingüinito «para que no camines Pingüinita... para que no camines», tenía boca de profeta el cabrón... Aunque por un pelito hubiera salvado las piernas, pero es que no avanzaban.

No nos culpes, todos cuidamos nuestro pellejo sin importar qué, ni quién se iba quedando atrás. Yo hasta aventé los dolaritos que juntaste en el bus para ayudarme a librar el día, me dije «Aviéntalos Ramón, aviéntalos lejos, chance y todos se van corriendo tras la plata», pero no, todos siguieron en la mismita dirección en la que iban.

Yo apreté fuerte, fuerte, la mano de mi flaca y me dejé llevar, morir acompañado siempre es un consuelo.

Para ti cabrón, pero para los que nos quedamos...

Mi padre se atoró en el bus, ya no camina. ¡Ni cómo sacarlo! No pude, y pues me fui. No me miren de ese modo. Tengo familia.

«Dios se olvidó de Portoviejo» gritaba la maestra, «y de mí». «¿Quién mierdas va a pagar lo que me deben?» Lloraba entre los escombros, enterita, sin un moretón, fresca como un helecho veraniego.

Yo sólo quería llegar a mi clase de flamenco, pero algo se me atravesó, no recuerdo, no recuerdo qué...

Una bala Vickita, una bala, le recordó Jesús, que estaba tendido a su lado.

Ah.

23 horas después de estar sumida en la fachada del KFC. Virginia tomó el fierro que aun traía en sus manitas, lo colocó entre sus dientes y jaló. Lo sé porque yo estaba junto a ella. Después de que murió mi prima, supe que debía hacer lo mismo, así que tomé el arma y me estampé un plomazo y ahí quedé.

Mentado capricho de la naturaleza.

Ahora sí el universo enterito cayó sobre nosotros.

Ya nada pudo hacerse.

Nos llegó el fin del mundo.

Fue un ataque terrorista,

Fue la bomba atómica.

Fue Dios y sus malas pasadas.

Sí.

Primero nos coloca en este mundo, sin decirnos agua va... Nos deja hacer mil chingaderas, destruir y construir lo que nos venga en gana, saborearnos el mundo enterito, con todo y sus manzanotas, su encebollado, y sus cientos de bíceps modelando de aquí pa'llá. Nos hace sentir Dioses y luego nos la deja caer de un putazo. «Ándenle pendejos para que no se crezcan», nos dice.

Eh, Así mero...

...

...

Nos hubiéramos quitado gordo, te lo repetí mil veces.

Ay, mujer...

Y allí quedamos, sepultados bajo las losas. No sé cómo pasó, si mi gorda con una pirueta bajó del carro y de un salto llegó hasta mi o yo hasta ella. Pero quedamos aquí, juntitos, abrazándonos, y en medio del abrazo...

Mi Gaborras.

Nuestro hijo, vieja, nuestro.

Si, nuestro.

Esta noche conoceremos el mundo completito.

Completito

Sí, completito.

Te llevaré a las Europas, a la Torre Ifel y ahí bajo las estrellas te pediré que seas mi señora.

Ya vivimos juntos.

No, importa. Te llevaré a las Vegas y le apostaremos 60 mil dólares al caballo más feo y maloliente que veamos, al cabo que siempre pierdes.

¿Y en las Vegas hay caballos, gordo?

Pus claro.

Te pondrás el vestido de la Marilyn y yo la chaqueta de Elvis Presley. Y así nos casaremos. Te llevaré a Egipto a la tumba de Tutankamon, a las Bahamas para que dejes boquiabiertos a los manes con tu tankini de bolitas. Te llevaré a Mitad del Mundo, a Berlín, a La Muralla China y hasta a la Patagonia. Nos la pasaremos chévere... ¡Ah, no nos puede faltar Disneylandia! El Gaborras tiene que conocer a Mickey Mouse, al Pato Donald, a Mimi...

Sigue diciendo huevadas gordo, sigue, que el Gaborras y yo no soportamos el silencio, no antes de un largo viaje...

Copyright: © 2018. 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)



*Crónica de una jícara rota*

JANIL UC TUN



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.14>

ISSN 2444-3948

Personajes  
AMÉRICA  
ESTATUA  
CAMPESINO

### NOTAS

1. Este texto puede ser tratado como un monólogo.
2. El personaje de América puede ser interpretado por una o más actrices.
3. El personaje de la Estatua y el Campesino pueden ser interpretados por el mismo actor.

Agradezco al poeta maya Pedro Uc Be la revisión de los textos en maya, así como a Salomé Ricalde, Laura Zubieta, René Ávila e Ivi May, quienes en el proceso de montaje de esta obra la reescribieron en la escena.

*Dispuestos en el espacio, trece jícaras y calabazos están colgados en el techo por cuerdas de sosquil. Sobre la tierra una mujer está cubierta de hojas de guano, asoma la cabeza sigilosamente hasta erguir la mitad del cuerpo y tener una posición más o menos cómoda. En el fondo y a la derecha una estatua parada sobre un banquillo, de espaldas.*

AMÉRICA.— Ma' wa'alike'ex ti' mix máak, ba'ale' tene' in na'en<sup>1</sup>.

No se lo digan a nadie, pero soy mi madre.

No nací de la jícara como mi madre o mi abuela, pero siempre la tuve muy de cerca.

Mi jícara no fue bien lavada y así me la dieron, tal vez por eso no hablo como hablaban los de mi pueblo.

Aquí todos saben que mi jícara no fue bien lavada, porque la jícara que no se lava bien siempre deja en la boca un olor desagradable y ni por más que la ponga al sol o la rellene de cal, ésta seguirá dejando ese mal olor en los labios de quien beba el agua que lleva adentro.

Así es como saben que yo no nací hablando la lengua de mi madre.

Pero también se sabe de otra forma.

Yo no tengo las manos amarillas ni ásperas como la roca porque nunca molieron maíz tierno.

*Se para por completo y toca las jícaras.*

Nunca sentí la alegría que siente mi madre cuando su tortilla le sale redonda como el comal que la calienta.

Yo sé que ustedes tampoco.

Aquí se acostumbra poner las tortillas en un leek para mantener su calor.

No sé cómo se dice leek en esta lengua, creo que no hay manera de decirlo. Así se lo escuché a mi madre, así se lo escuché a mi abuela y así le lo diré a ustedes.

Antes de hacer las tortillas, el maíz pasa por un proceso de lavado y cocido para que no huela ni sepan mal. Si eso pasa, se le dice ch'é'ente' en la lengua de mi madre.

Después de lavar el maíz lo demás se tira, es como la espuma y por eso se tira. Así somos los que no hablamos la lengua de nuestra madre, somos el agua que queda después de lavar el maíz con la cal.

Mi leek está vacío. Está vacío porque no puedo llenarla de tortillas.

Porque cada uno debe llenar su leek con las tortillas que tорта.  
Yo no tengo tortillas y tengo hambre.  
Sé que ustedes también tienen hambre.

*Pausa.*

Este pueblo era una gran extensión de bosques y ciénegas. Aquí los animales no temían a los hombres. Eso era antes de que todos salieran corriendo por la ventana, antes de que los techos de guano fueran reclamados por el fuego.

*La estatua comienza a despezarse, se coloca ahora de frente al público. Ella al percibirlo se tira al piso y se cubre con los guanos. Asoma la cabeza.*

Mika'aj in tsikbat te'ex ba'ale' ma' a wa'alike'ex ti' mix máak, talam le k'iino'ob bejla'a'<sup>2</sup>.

Estos son tiempos en los que cuando hablamos muy fuerte nos llevan a la ciudad y de ahí ya nadie regresa, por eso tengan cuidado cuando lo comenten.

*La estatua se acerca a las jícarras y de un tajo corta algunas de las cuerdas que las sostienen.*

Un día las jícarras se cayeron al piso y derramaron el pozole sobre la tierra.

Fue cuando vino el hombre de dientes de oro y habló con mi abuelo que era el encargado de los asuntos jurídicos del pueblo.

ESTATUA.— A partir del día de hoy este pueblo tendrá un color distinto, tendrá el color de la modernidad. Ya se pueden ir apagando las velas porque la modernidad ha llegado para quedarse.

AMÉRICA.— «Ba'ax ka kaxtik woye' nojoch máak, suunen ta paach tu'ux taalech<sup>3</sup>.

*La Estatua regresa a su posición inicial.*

Todavía recuerdo cuando las carreteras llegaron y las bicicletas eran aparatos muy extraños para nosotros. También llegaron gallinas y cerdos. Escuelas, canchas, bibliotecas.

La costumbre derruyó este pueblo a pedazos. La alta fascinación por el hombre de dientes de oro le costó la vida a los que antes aquí habitaban.

Las escuelas enseñaron a los niños otro idioma, por eso ustedes y yo hablamos así.

Los sombreros se descocieron y no supimos volver a cocerlos. Solo los viejos sabían cómo hacerlos.

El hombre de dientes de oro invitó a gente de pueblos aledaños a vivir en nuestras tierras. Muchos trajeron sus maletas. Por eso muchos de ustedes no recuerdan cómo era aquí antes.

Las primicias dejaron de darse para pedir la lluvia. En poco tiempo había tanta gente nueva que la lengua de nuestros padres dejó de hablarse. Ahora si queríamos decir algo tenía que ser en una lengua que no hablábamos.

Pasaron los años. El hombre de dientes de oro salió al balcón de su casa de concreto y dio sus palabras definitivas.

ESTATUA.— Mi tiempo en este pueblo se ha acabado. Pronto tendré que partir y conmigo vendrán también las cabrerías de la electricidad, las antenas de televisión y los maestros de escuela.

AMÉRICA.— El pueblo acordó mandarme a convencer al hombre de dientes de oro para que se quede: «América, xeen a k'áat ti' le nojoch máak ba'ax unaj k beetik utial ka p'áatak woye', k'abéet to'on u sáasil. Ma taak k t'abik k kiib tu ka'téeni<sup>4'</sup>». Yo era la única de los del pueblo que podía decir algunas palabras en su lengua.

ESTATUA.— Me voy a quedar siempre y cuando la asamblea acepte poner un pequeño ducto de gas bajo la tierra. Ni siquiera lo notarán.

*Pausa.*

AMÉRICA.— Le erigimos una estatua. La luz eléctrica se mantuvo y no daba mayor abasto que a cuatro farolas que alumbraban lo que alguna vez fue un árbol importante para este pueblo. Árbol que tuvieron que atravesar con un tubo de 4 metros de diámetro y que fue muriendo poco a poco, hasta que sus raíces se quebraron y usaron su madera para encender un fogón que en poco tiempo se consumiría.

Mi abuelo murió el día que cortaron ese árbol. Las milpas no tardaron mucho en morir también. Era como si aquella hoguera en la que cocinaron los últimos pavos de monte que he visto hubiera calcinado el cielo y éste, ya infértil, dejara de mandarnos agua.

Los báalamo'ob lo dijeron con anticipación, pero no les hicimos caso. Y no los escuchamos porque rápidamente se hicieron pozos profundos para regar las milpas.

Pero pronto los báalamo'ob hablaron de nuevo y otra vez no los escuchamos. No pasó mucho tiempo en que los señores encontraron petróleo en tierras cercanas. Muchos hombres y mujeres hicieron fajinas para sacarlo de la tierra, tierra que se contaminó y que contagió al agua. Entonces el agua venía diferente, venía café y provocaba erupciones en el cuerpo. Así que tuvimos que hacer pozos más profundos.

Los pocos niños que sobrevivieron no conocimos el pueblo como era antes, no aprendimos la lengua de nuestros ancestros, por eso nos dicen que tenemos la jícara o el calabazo mal lavado. Esos niños mal lavados somos nosotros.

*Se acuesta como en la posición inicial. Breve oscuro. Pájaros.*

2

*Una mujer se levanta.*

AMÉRICA.— Le sóoskilo' tu tséentaj uya'abil ichilo'on<sup>5</sup>. El sosquil nos dio sudor, sangre y comida. El sosquil me trajo a América con sangre.

Ma' a wa'alike'ex ti' mix máak, ba'ale' tene' in chiichen.<sup>6</sup>

No se lo digan a nadie, pero soy mi abuela.

No tengo mucho tiempo, ni ganas de contar el dolor. Así que no se lo cuenten a nadie, guarden este saber para la gente que pueda hacer algo con ello. Yo ya estoy vieja y las viejas solo sirven para hablar.

Sé que tal vez no lo entiendan porque son pequeños, pero nunca dejen de ver a los pájaros.

*Pausa.*

Yo vivía en una casa grande, muy grande. (*Levanta las manos como si estuviera abrazando un árbol y se corta con las sogas de sosquil.*) En esa casa había mucha tierra para trabajarla. (*Baja las manos como queriendo acariciar la tierra, pero se vuelve a cortar.*)

Recoger las pencas de henequén que mi padre olvidaba en el camino era mi trabajo.

Mi padre no conoció más allá de esos muros y no conoció tierra diferente a la de esos cientos de mecates. Su padre tampoco.

Yo nací en noche de eclipse. Es señal de cambio decía mi abuela. Pero no lograba ver el cambio. Mi abuela fue violada por el patrón de

la hacienda, mi madre fue violada por el patrón de la hacienda. Yo fui violada por el patrón de la hacienda.

El sosquil lo llevamos amarrado a la sangre. Amarrado a las manos, a los pies, en el cuello. Nadie se puede escapar de tan altos muros con tantas sogas amarradas al cuerpo.

*Pausa.*

El patrón vuelve del extranjero. No tuvo buenos negocios y está aventando cosas. Estoy agachada en una esquina del establo. Tengo miedo. Tengo miedo que vea que me ha dejado embarazada. No estoy en un buen lugar. Aquí va a encontrarme. Me llama por mi nombre.

ESTATUA.— América.

AMÉRICA.— Lo hace más fuerte.

ESTATUA.— AMÉRICA. ¿DÓNDE ESTÁS?

AMÉRICA.— Ya no puedo ocultarme.

*Breve oscuro. La Estatua encuentra a América. Está justo detrás de ella y la somete con su cinturón. América saca una ocarina y empieza a soplarlo. El tiempo se suspende. Breve oscuro. La estatua regresa a su posición.*

No estoy muerta, pero me desangro. El hombre que está a un lado de mí está dormido y tiene la sangre de mi vagina en su pene. Está tan ebrio que no se despertará en varias horas.

Apenas me puedo levantar y tengo tanta rabia contenida. Tomo la primera piedra que encuentro y se la encajeto en la cara. Una, dos, tres veces. Ya no tiene rostro.

Corro. Corro hasta los muros de mi prisión. Me trepo y subo, subo, subo. Me caigo. Me levanto y sigo corriendo. El niño o niña está por venir. No sé si estará vivo o muerto. Sigo corriendo. De algún modo me la he pasado corriendo toda mi vida. Nunca pensé que eso me llevara a alguna parte.

En una milpa doy a luz. Está viva. Es hembra como yo. No es un hecho alegre. A lo lejos distingo una sombra.

CAMPESINO.— «Ba'ax ka kaxtik woje' ko'olel, tu'ux púuts'ech».<sup>7</sup>

Es un hombre viejo y arrugado como la misma tierra. Viene cargando un mecapal, envuelve a América en su paliacate y la pone dentro. Me ayuda a levantarme y me ayuda a caminar. Me deja beber de su calabazo. Seguimos caminando. Nadie dice nada, solo caminamos bajo

el sol. Llegamos a su casa cuando entraba la noche. Me da de comer y alimento con mi pecho seco a América.

La familia del patrón no tardó mucho en darse cuenta que yacía muerto sobre el heno. Vinieron a buscarme.

*Disparos de escopeta.*

La noche se hizo más profunda y silenciosa. Nadie durmió esa noche.

El campesino me pide cavar un hueco grande al fondo de la milpa y que me fuera por la mañana. Así lo hice.

No tengo a dónde ir. No puedo estar en un lugar fijo por mucho tiempo. Tengo miedo y América lo sabe. Lo veo en su mirada.

Mi abuela me contaba historias de su pueblo, de donde se robaron a su madre y la trajeron a la hacienda en la que murió contando historias.

Me dirijo a ese lugar, no sé si aún existe. Quiero volver a ver a los pájaros que miraba mi abuela, esos pájaros azules que solo se dan en temporadas.

América crece escuchando las historias de mi abuela. Historias de su pueblo donde hay más animales que hombres y no hay estatuas ni hambre. Esto que les cuento es la historia de su origen y del camino que ha recorrido su piel. Espero que las recuerde cuando deje de correr.

Corro, corro y corro más rápido. Varios hombres me persiguen con escopetas. Hay hogueras cerca, puedo oler el ramón crujir. Corrí hacia el humo. Corrí con América sujetada a mi mano. Corrí y corrí. Corrí y me canse y me caí y me levante. Corrí y corrí. (*Se escucha un disparo de escopeta y cae muerta sobre las hojas de guano.*)

*Breve oscuro. Se escuchan ruidos de máquinas trabajando.*

### 3

*Una mujer que está enterrada bajo las hojas de guano asoma la cabeza y mira a los lados. Lentamente se levanta hasta ponerse de cuclillas.*

AMÉRICA.— Ma' a wa'álike'ex ti' mix máak, ba'ale' tene' in na'en.<sup>8</sup>

Coméntenlo en voz baja, pero soy mi madre.

Tomo el nombre de mi madre porque ella ya no puede nombrarse. Me puso América porque así le puso su madre que se llamaba de la misma manera.

Mi nombre es la sangre derramada de mi madre, por eso me hago llamar así 30 años después de su muerte. Mi madre no llegó a ver más que las entradas de este pueblo, estuvo muy cerca de conocerlo antes de que le entrara comején a sus horcones.

*Se escuchan ruidos metálicos de máquinas demoliendo.*

Escogí reunirnos bajo lo que antes fue un árbol importante para este pueblo. Antes de que dejara de dar sombra.

Bajo la sombra de este árbol que no queda más que imaginarlo, sus padres jugaban la kimbomba.

Bajo este árbol sus madres mostraban sus hamacas y sus tejidos.

Bajo las hojas de este árbol se hablaba con los vientos.

Ya solo quedan sus raíces que se abrazaron a la tierra, que se abrazaron a los ductos de gas que nos quitaron a nuestros padres.

*Pausa.*

Fue en la explosión. Ustedes no recuerdan porque son muy pequeños. Pero yo se los he contado antes. Sé que duele recordarlo.

*Los ruidos de las máquinas se hacen más fuertes hasta que hacen que la mujer vuelva a ocultarse.*

4

*Una mujer habla en voz baja hasta que lentamente va alcanzando el volumen normal del habla.*

AMÉRICA.— Ma' a wa'alike'ex ti' mix máak, ba'ale' teen u jach' ch'ija'anil le kaaja'.<sup>9</sup>

No se lo digan a nadie, pero soy la más vieja de este pueblo.

No lo comenten mucho porque pronto vendrán por mí y luego por ustedes.

Ya no el hombre de dientes de oro que nos rocía de peste desde su estatua. Él ha muerto desde hace mucho, pero aún tiene una descendencia muy larga. Fruto podrido de sus violaciones. El hombre de dientes de oro es el hacendado de mi madre y es el gigante de nuestros padres, es la pesadilla de sus hijos.

Aquí es donde debe iniciar de nuevo la historia. En silencio y desde las cenizas de donde los nuestros murieron.

No se lo digan a nadie, pero somos nuestros padres. En sus caras veo a los maestros que me enseñaron. A los que en un principio dijeron que mi jícara estaba mal lavada. Esos que me adoptaron cuando estaba recién nacida. Esos que sin darse cuenta olvidaron cómo lavar las jícaras y calabazos de este pueblo.

Esta noche esa estatua del hombre de dientes de oro dejará de aterrarnos nuestros sueños. Hoy esas máquinas se derretirán y se fundirán junto con los hombres que las manejan. Hoy los que saldrán por las ventanas escapando de los techos de guano encendido no seremos nosotros, hoy andaremos por las calles nuevamente y veremos a los pájaros regar sobre los cielos las semillas que hayan salvado, los veremos cagarse sobre las minas de explotación que a tantos de los nuestros se ha llevado. Y sobre esas minas crecerá nuestra gran milpa, la gran milpa de nuestros abuelos.

*Se escuchan pasos.*

Tomen sus velas y escóndase que nos están buscando. A la señal las encendemos y esta historia empezará a contarse diferente.

*Breve oscuro. Ruido de pasos.*

No tengan miedo y corran. Corran a sus lugares y tomen sus velas. Vayan a las grietas de los tubos.

*De las cenizas que quedan del pueblo se levanta América. Se escuchan sonidos de pájaros. Mira hacia los lados y se levanta lentamente.*

Ma' a wa'alike'ex ti' mix máak, ba'ale' tene' in na'en.<sup>10</sup>

No lo comenten mucho, pero soy mi madre.

No se lo digan a nadie, pero somos libres.

*Oscuro.*

NOTAS

<sup>1</sup>No se lo digan a nadie, pero soy mi madre.

<sup>2</sup>Les voy a contar, pero no le digan a nadie, estos son tiempos difíciles.

<sup>3</sup>¿Qué buscas aquí, gran señor?, regrésate por donde viniste.

<sup>4</sup>América, ve a preguntarle al gran señor qué es lo que necesitamos hacer para que se quede, necesitamos la luz. No queremos usar velas otra vez.

<sup>5</sup>El sosquil nos dio de comer a muchos de nosotros.

<sup>6</sup>No se lo digan a nadie, pero soy mi abuela.

<sup>7</sup>¿Qué buscas aquí señora?, ¿De dónde te escapaste?

<sup>8</sup>No se lo digan a nadie, pero soy mi madre.

<sup>9</sup>No se lo digan a nadie, pero soy la más vieja de este pueblo.

<sup>10</sup>No se lo digan a nadie, pero soy mi madre.

Copyright: © 2018. 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)



# CRÓNICA



## CRÓNICA

### Entrevista

*Un diálogo con Edgar Chías*, por NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

### Reseñas

DAVID OJEDA ABOLAFIA, *El espectáculo invisible*, de Luis de Tavira

EMETERIO DIEZ PUERTAS, *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*, de Elvira Popova.

FERNANDO DOMÉNECH, *20 años de dramaturgia. Jóvenes Creadores del FONCA*, de David Olguín (ed.)

ALBERTO CARRILLO, *Semana de la Dramaturgia Nuevo León 2012-2016. Compendio de textos de dramaturgos y dramaturgas «emergentes» que han participado en dichos encuentros*, de varios autores.



S  
E  
N  
O  
I  
C  
H  
I  
O  
H  
O  
H





*UN DIÁLOGO CON EDGAR CHÍAS: «IMAGINO UNA COMARCA EN LA QUE NO DESAPAREZCAN LOS NIÑOS NI LAS MUJERES»*

Nieves Rodríguez Rodríguez



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.15>

ISSN 2444-3948

La dramaturgia mexicana vive en auge y transformación desde hace más de una década, cuando un grupo de jóvenes mostraron a principios del siglo XXI su voluntad de ir aportando «nuevos elementos de lectura y comprensión de nuestro tiempo», como reza el manifiesto que lanzaron en 2003, a la experiencia escénica. Se agruparon en el llamado Colectivo Telón de Aquiles al que perteneció Edgar Chías con quien dialogamos en los días en que se desarrolla la decimoquinta edición del Festival de la Joven Dramaturgia (FJD) en la Ciudad de Querétaro (del 22 al 26 de agosto). ¿Cuál es el origen del Colectivo y el nacimiento del Festival?

El Colectivo Telón de Aquiles tuvo una existencia efímera. Lanzamos un manifiesto, publicamos un cedé e impartimos un par de seminarios en Brasil en 2003 y eso fue todo. Los cerca de veinticinco autores reunidos no pudimos coexistir de forma constructiva sin que comenzaran a imponerse los pequeños demonios de la discordia, la envidia y la deslealtad. Cuando, en una suerte de juicio absurdo, una parte del Colectivo decidió expulsar al Embajador de la Luna, Ombdusman de los Chiflados (el querido Jorge Kuri) por su espíritu jocoso, otra sección del grupo, integrada por Luis Enrique Gutiérrez, Beatriz Luna (actriz), Perla Villa (actriz) y yo, decidimos abandonar el grupo en solidaridad con Jorge. El grupo parecía perfilarse como un club social bastante moralino y no como una comunidad de trabajo que entendía la diferencia como una fortaleza. Para entonces, principios de 2003, ya habíamos

ideado y echado a andar el primer programa de la entonces Muestra Nacional de Joven Dramaturgia (ahora Festival), con algunos autores integrantes de Telón de Aquiles. Nosotros sostuvimos la invitación. Luego, Telón de Aquiles tuvo una existencia irregular, tal cual, apenas como un club que no generó acciones relevantes.

**El Manifiesto, de carácter rupturista sin negar la tradición, leído a día de hoy resulta de una contemporaneidad que invita al diálogo. Una de las mayores rupturas dramáticas a comienzo de siglo fue la llamada «narraturgia». ¿Se ha superado dicha forma de contar?**

La «narraturgia» prolifera, tristemente, imitando los gestos de los «maestros». No se entendió como un recurso más para la construcción, en algunos casos se entendió como El Recurso. Es evidente que hay una fuerte tendencia a imitar a Luis Enrique Gutiérrez y Alejandro Ricaño. Es evidente y triste, porque parece indicar que los jóvenes autores reproducen en automático, sin procesos críticos, ni con expectativas de ampliar los recursos expresivos de sus mayores. Quiero pensar que es una decisión de los alumnos y no una petición expresa de los maestros. Prefiero pensar eso, porque de lo contrario, estaríamos, una vez más, reproduciendo aquellos gestos que consideramos nocivos de las generaciones que nos precedieron. Introducir recursos narrativos en los textos dramáticos es una opción, pero hay tantas y tan diversas formas de narrar, que lo que asusta es que un numeroso grupo de aspirantes copie (mal) una sola. No, no hemos superado la «narraturgia», se la reproduce con menos ingenio.

Sin embargo, ahora hay otros procedimientos que se imitan. La escena en México está en expansión. Las auto ficciones (biodrama), los documentales o falsos documentales, la tendencia a lo performativo, el manejo de objetos, etc. En principio, me parece una intención sana la de ampliar los recursos expresivos: otras formas de decir suponen, necesariamente, otras cosas por decir. Prefiero la amplitud a la estrechez, no entiendo mucho la escuela de «un solo camino», pero hay que insistir: hay una suerte de alarma pedagógica que debemos tomar en cuenta, pues los más jóvenes no buscan necesariamente sus formas, no toman en cuenta que de su relación con el mundo desprenderán sus propios recursos, sino que imitan perversamente las estrategias de sus maestros (directos o adoptados), las repiten sin los contextos o necesidades que les dieron origen. Ojalá que la escena no se expanda en franquicias.

**Ante las advertencias que nos hace el dramaturgo, preguntamos por la evolución en las formas de contar en estos quince años. ¿Qué ha cambiado? ¿Hacia dónde se dirige la dramaturgia de hoy?**

En quince años, la dramaturgia se diversificó, robusteció sus espacios, se ha redefinido (y sigue en ese proceso). El número de aspirantes se multiplicó en la medida que se ha visto que la dramaturgia es una práctica que puede tener aceptación de públicos distintos. Se han ganado más publicaciones, más plataformas de divulgación del quehacer. El Festival (FJD) ha tenido réplicas importantes en Guerrero, Nueva León y Guadalajara. Recientemente ha habido otras plataformas similares. Falta que esa similitud se ponga en riesgo y esos espacios que reproducen un modelo se propongan otras hipótesis de trabajo.

¿Qué hace falta explorar o decir? ¿Cómo puede ser única y propia nuestra muestra o festival? ¿Qué aspectos no contempla la de Querétaro? ¿Hay otras formas de dramaturgia posibles, ya en práctica, que no hayan sido contempladas en las muestras y festivales que ya existen? Esas son algunas de las preguntas que autores más jóvenes, algunos muy brillantes le hacen al Festival. La pregunta que les devolvemos (y que no han respondido) es ¿por qué no hacer un festival que dé respuesta a esas preguntas y necesidades? Al final, el FJD surgió como una iniciativa civil, de la necesidad de una pequeña comunidad, por resolver sus propias preguntas, para darse un espacio propio capaz de incluir a otros autores. Cada año hacemos pruebas, ensayamos modos de contacto con el público, con los participantes, con las instituciones que lo sostienen, y es una labor enorme. Este es el último de mi participación directa. Me parece que es tiempo de ceder el lugar al relevo para que le inyecten nuevas ideas. Pienso que para que defienda el sentido de su existencia, el FJD debe transformarse de forma radical, ser otro al que comenzó, redefinirse. A riesgo de agotarse, puede seguir siendo el que fue. La reproducción no es en sí un problema, la reproducción acrítica sí lo es.

**Le preguntamos, a la luz de lo anterior, no sin antes incidir en su afán experimentado, pues Chías, durante este cuarto de siglo, a través de sus incursiones teóricas y su labor pedagógica, ha reflexionado de una manera aguda sobre la experiencia teatral, reivindicando, precisamente, la noción de experiencia. ¿En qué campo textual investigas ahora?**

No imagino la experimentación como un impulso en sí. Cuando fui estudiante de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), buena parte de mi maestros y profesores abrazaban una «manera única o un camino único». Esta manera única se ceñía a la lectura del «método» que llegó a México por dos vías: la rusa, fue la versión que el japonés Seki Sano, alumno directo de Stanislavski y Meyerhold, introdujo en sus clases hacia 1939. La americana, que trajeron mexicanos que estudiaron en la Universidad de Yale, desde Xavier Villaurrutia (1935) hasta Héctor Mendoza (1957). La actuación, la puesta en escena y la dramaturgia eran parte de un sistema de representación del mundo que se suponía «realista». Con autoridad y desparpajo, escuché a algunos de ellos desautorizar experiencias teatrales que no consideraban «teatro» porque no se podían explicar dentro de sus desarrollos teóricos, ni desde lo que las instituciones respaldaban como teatro. Ante un horizonte tal, experimenté al interior una suerte de cortocircuito, ya que algunas de las experiencias más intensas que me tocó vivir en la escena, como espectador, «no eran teatro». Mencionaré solo tres de aquellas «aberraciones»: *Carta al artista adolescente*, una magnífica versión de la novela de Joyce *Retrato del artista adolescente*, de Luis Mario Moncada y Martín Acosta (bien caro habrían de pagar esos mal portados, pero la historia terminó por darles la razón), en 1994; *Erótica de fin de circo*, de Israel Cortés, un espectáculo con el mínimo de palabras, recargado en las disciplinas físicas de la danza y el nuevo circo con música jazz en vivo, en 1999; y *El veneno que duerme*, de Ricardo Díaz, una versión libérrima de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, más cerca del performance y la instalación que otra cosa (se llevaba a cabo en un museo), en 2001. Para los maestros de la UNAM esas cosas no eran teatro. Para muchos críticos de la época, tampoco. Como parte del público, estaba confundido porque encontraba gran potencia y sentido en lo que veía, incluso más que en el teatro-teatro, pero no era teatro aquello, es más, lo anatematizaban. Así es como partí de allí, de esa duda. ¿Será posible hacer las cosas de otro modo? ¿Cuál será este modo, si lo hubiere? E imaginé un teatro sin dinero, sin teatro, con solo actores y espectadores, una relación directa, sin cuartas paredes. Codicié desde entonces la literatura. En ella radica mi desobediencia, en alinearme con los locos a quienes reconozco trabajos que nos permitieron imaginar lo que «no se podía o debía hacer».

Ahora lo que intento hacer es no ignorar el (quiero creer) momentáneo desastre que vivimos en México, pero no solo mostrarlo, sino pensar que es posible que el teatro permita imaginar otros convivios, otras relaciones que se opongan a las horrorosas costumbres que hemos adquirido. También quiero trabajar, todavía, en oposición a cierta tendencia que se acerca peligrosamente a la TV menos interesante (muy poca TV por acá lo es): relatos simples, sentimentales, con actores famosos. Me resisto a ese sistema de éxito. Pienso que no hacen falta más *cocacolas* culturales, que quizá es lo que la gente va a buscar más (porque no tienen muchas opciones), pero no es lo que le hace mejor a sus cuerpos. Prefiero seguir en la margen, resistiendo desde ahí, con relatos que no se resignan a sumarse a la industria del entretenimiento y que supongo más útiles. De eso me ocupo, no tengo una idea clara de cómo lograrlo.

**En no pocas de sus obras es fácil encontrar un mapa previo a la escritura dirigido a quienes emprendan la puesta en escena y la encarnación del texto. Le preguntamos por ello. ¿Cuál es la relación entre la escena (desde lo actoral y escénico) con la dramaturgia actual? ¿Se funden sus caminos o por el contrario no se aproximan? ¿Te encuentras con puestas en escena que no cumplen las expectativas que presenta el texto?**

Yo pienso, así me gusta leer y creo que lo intento cada vez con cada proyecto, que cada texto encripta un sistema de actuación y supone una descripción explícita (o no tanto) de las claves de representación que le son cercanas o propias. Es decir, no concibo al texto dramático como literatura solamente, sino como un mapa, como un conglomerado de estrategias, de procedimientos, de formas de habitar un espacio y un tiempo por construir. Nada nuevo bajo el sol, al contrario. Pienso que toda dramaturgia, en tanto drama (diseño de una experiencia), está concebida así, en consenso y disensión con un tipo de actuación o teatralidad.

Es frecuente enfrentar textos que se adhieren a los sistemas de producción (material y simbólica) establecidos, al final, los recintos predeterminan cómo se comportarán los cuerpos que lo transitan, el intercambio social permitido, los códigos establecidos por la academia. Y más, si se trata de obras que no se realizan con dinero propio, te tratan como un productor de paquetes de salchichas: hay plazos, expectativas quietas (demasiado quietas) respecto a lo que puede (o debe) ser tu

producto. Toda una maquinaria se ha instaurado y refuerza ese sistema de producción. Es frecuente, pero no siempre es un feliz camino. Prefiero pensar en ese otro, a contra pelo, que es de privilegio, en el que hacemos las cosas en función de preguntarnos de nuevo ¿para qué lo hacemos? ¿Qué se puede decir y cómo? ¿Qué dice y qué significa mostrar/decir algo con tal estrategia? Pondré un ejemplo inmediato: ¿cómo podemos hablar de la desaparición de personas y sus cuerpos? ¿Qué significa decirlo con una historia de personajes imaginarios? ¿Es posible (legítimo) tomar/usurpar la experiencia de otro que lo vive de forma más directa que yo? ¿Cómo puedo poner mi cuerpo en juego, con su experiencia singular, en la experiencia colectiva? ¿Cómo lograr que la obra no pierda su especificidad de obra, aunque se deje permear de otras disciplinas, sin volcar torpemente testimonios ajenos o sincerarme en escena como lo haría en una cantina o en un habla amistosa? Esos son problemas que enfrentamos —que enfrento— para vincular al actor que soy con el dramaturgo que quiero ser. Pero ese es un caso. Constantemente trato de plantear desafíos al actor. Acostumbrados como están, al lenguaje coloquial de la TV, a los alcances personales, a las formulaciones comunes de la red social, en beneficio de un realismo «muy realista» (y muy simplón), se encuentran en problemas cuando las tiradas de enunciados se apartan de las construcciones coloquiales. Inevitablemente, los cuerpos se agitan, lo de los actores y los de los espectadores, que son impelidos a registrar la experiencia desde zonas menos sabidas o confortables. Todo está hecho para fomentar el menor esfuerzo, para solapar la pereza. Creo que en la escena tenemos una oportunidad muy grande para desperezarnos, para movernos, para que el cuerpo se deje invadir por otras opciones. No se trata de tirar todo lo anterior a la basura. Quizá se trata de generar alertas, de permitirnos pensar que cierta «otra actuación» es posible. Pongo otro ejemplo: cuando en estas obras «narratúrgicas», los entornos y las acciones de los personajes están dichos, representarlos es una suerte de pleonasma. ¿Quiere decir esto que, puesto que los desplazamientos, entorno, interacciones y matices del pensamiento «están dichos», el actor narrador está confinado a un estatismo mortuorio? Pienso que no, que esa zona es una zona rica para la exploración: ¿cómo es el cuerpo en acción de un actor narrador que rechaza la ilustración redundante o el estatismo?

Desde luego que los caminos se cruzan, todas las indagaciones apuntan a la confluencia de las prácticas. Me parece que lo mismo hay

preguntas sobre todo el procedimiento y sobre los presupuestos en la actuación y la puesta en escena. Quizá lo que pasa es que los recorridos no son simultáneos ni desde los mismos puntos de arranque, esto podría generar una imagen del desencuentro, pero cuando acompaño el trabajo de grupos o colegas y los escucho plantearse las dudas e inquietudes, me parece que hay un movimiento en común, de duda y desconfianza, respecto a los modos asentados para representar las cosas, y sospechamos más en la medida en que hay voces e intentos por defender la quietud y la auto semejanza de ciertas prácticas, de cierto teatro.

Diría que no es difícil encontrarse con textos que no cumplen con las expectativas de una puesta en escena. El trabajo es colectivo, el riesgo es igualmente para todos. Veo la dificultad concreta en conciliar las fuerzas, en organizar los intereses de cada participante, más que en textos que superan a sus puestas o puestas que no se ven respaldadas por sus textos.

**Creemos haber visto desde hace quince años hasta hoy un nuevo paradigma en lo que autoría femenina se refiere. ¿Hay un boom de dramaturgas en México? ¿Qué ofrecen sus voces?**

Hay un boom de dramaturgia en México. Se encuentran autores (y aspirantes) por todas partes, como no me ha tocado ver en veinticinco años. Como profesor, a lo largo de diez años, he visto que de los aspirantes a actuación, algo así como el 65% o más corresponde a futuras actrices. En los cursos de dramaturgia, en los últimos cuatro años, cerca del 80% de la participación es de autoras. Luego no entiendo qué pasa. Quizá las actrices sean más tenaces. En los cursos de dramaturgia que me ha tocado acompañar, las cifras a ratos se nivelan, y aunque la participación de la autoría femenina está en aumento, estamos lejos de las paridades.

Reconozco la voz de dramaturgas cercanas a mi generación que son señeras, como Bárbara Colio, Ximena Escalante, Elena Guiochins, Silvia Peláez, Conchi León. Las reconozco como creadoras importantes, como pedagogas y notables representantes de la dramaturgia mexicana contemporánea. En seguida, hay una camada de autoras jóvenes que multiplican esta breve pléyade, de las que esperamos mucho, desde una ampliación temática hasta una participación más patente en la vida pública de nuestro gremio, y fuera de éste (y fuera de Facebook).

A nadie le extraña revisar los resultados de las convocatorias que dispensan ayudas y espacio en recintos y descubrir que el colegio elector es de directores y dramaturgos. Se acepta sin problemas que el colegio elector sea mixto. Pero, paradójicamente, extraña (me extraña) que es infrecuente encontrar colegios conformados íntegramente por dramaturgas y directoras. ¿Por qué es infrecuente? ¿Qué pasaría si así sucede un día? Bueno, pues eso es «lo normal», esas infrecuencias son los que nos permitimos.

Luego están situaciones de otro orden, espero no equivocarme demasiado, es solamente mi percepción, pero a ratos padecemos ciertos confinamientos perversos que valdría la pena revisar (sacudir un poco). De ellas, como de los sudakas, como de quienes escriben en lenguas originales o desde entornos no urbanos, se esperan ciertas temáticas específicas: los pormenores descriptivos de su condición marginal, la edulcorada imagen de las vejaciones que soportan sus cuerpos, para que los varones (de países desarrollados, claro está) puedan ocuparse de los problemas generales de la humanidad. Supongo que las autoras y los demás (porque somos sudakas, mestizos, etc.) tenemos que negociar con «nuestro ser en la margen» y eso que no somos y que nos ubica en posición de los tratos condescendientes.

Claro que emergen gestos micro políticos que son relevantes en la medida que son afirmaciones y precedentes: como ejemplos (no menores) te diré que Patricia Estrada está al frente como directora del FJD desde hace tres años, y que Raquel Araujo, está al frente de un interesante festival de escena contemporánea en Yucatán, pero todavía son los menos. Todavía no tenemos una Coordinadora Nacional de Teatro, y la mayoría de quienes lo han sido son gente güerita. ¿Eso querrá decir algo? Quizá no, quizá será una casualidad, quizá sea irrelevante.

**Tras una conversación amplia sobre el panorama de la actual dramaturgia mexicana contemporánea, queremos abordar el propio teatro de Chías. Habitualmente se dice de su teatro que es negro, sin embargo, si «yo soy la flor de este país, la esperanza de todos ustedes», si «algo está mal, muy mal, en la comarca», si «soy un pedazo de mundo carente de poesía dejado de la imaginación» como dice en su obra *Esto no es Dinamarca* (2016), le preguntamos abiertamente. ¿Por qué se dice que tu teatro es negro? ¿Tu teatro es negro? ¿Para qué escribes? ¿Con qué comarca sueñas?**

Pienso que se han malentendido las cosas. Yo pienso que soy optimista. Es cierto que me he encargado de mostrar ciertos pliegues de la realidad que me toca habitar (y construir con los otros) que delatan fallas importantes. Me ocupo de asuntos difíciles, duros, que no imagino posible aligerar. Mis ficciones emanan de los quiebres, de las fallas, del derrumbamiento de la realidad, pero siempre imagino que dirigir la atención de los lectores y espectadores hacia esos asuntos implica el desacuerdo con el material, la necesidad intensa de no aceptarlo, ni dejarlo pasar como cosa normal. Pienso que empleo estrategias que tratan del horror de forma que lo vuelvan comprensible de un modo que obliga a mirarlo sin resignación. Eso es lo que pienso y deseo que suceda con las obras. Quizá, pese a mi expectativa, a los demás les parezca que, en efecto, mis obras son negras.

Supongo que no pocos han salido de mis obras agitados, tocados de alguna manera, pensando, qué horrendo eso que acabo de ver. Y me alegro. Me alegro porque a mí me parece negro y desastroso que en la *streaming* dominante se difundan masivamente ficciones que idealizan, embellecen, normalizan y terminan siendo panegíricos a las economías delinquentes. Estoy en abierto desacuerdo con la música, la literatura y los audiovisuales que siguen haciendo propaganda a los narcotraficantes, como si necesitaran más espacios, como si no tuvieran ya demasiada injerencia en nuestras vidas, como si no las hubieran ya cubierto de horror y de negrura. Esas me parecen las obras negras.

Yo escribo para sanar (vengo de muy lejos) y para contribuir a imaginar un pedazo de mundo menos ruin. Ciertas ficciones me dieron opciones de una vida distinta. Escapé de la calle y de la muerte prematura gracias a la ficción. Por eso mi confianza en ella, ya vi (viví) que funciona.

Imagino una comarca en la que no desaparezcan los niños ni las mujeres. En la que la vida tenga valor y sentido. En la que el cinismo y el agravio no sean las estrategias en que se denigren los cuerpos y la inteligencia de los ciudadanos. Sueño con una comarca que tenga una idea clara de lo que pueden ser las personas (como proyecto) y trabaje con ellas. Sueño, como ves, con algo que no abunda de este lado del mundo.

Madrid, 16 de septiembre de 2017





LUIS DE TAVIRA (1999). *EL ESPECTÁCULO INVISIBLE*.  
MADRID: ADE



La maestría del pensamiento se une a lo breve de su exposición. Creo que esta breve frase nutre y dimensiona el texto del gran maestro mexicano. Como si desde un canon de sentencias, paradojas, breves oxímoron, que como oposiciones y miradas contrarias se tratan en cada una de sus páginas, de sus propósitos, desde ahí, se nos brinda la oportunidad de ir paseando por los infinitos aforismos, que en un universo parabólico se nos abre en su escritura.

El teatro de tradición, el teatro de novedad, el teatro oculto en la vida, el teatro vivo en la filosofía, el teatro que radica en la imagen, el teatro que nutre la política, el teatro que otorga vivencia, el teatro que inunda la magia, el teatro por el teatro, y el teatro sin fin... y otros tantos vínculos que puedan caber en toda esta objetividad y mirada crítica, se reúnen al borde de un equilibrio inconstante para darnos una prueba más que vivir en el teatro es estar apremiado por no dejar de estar en desacuerdo, en discusión, en análisis, en conveniencia, en eficacia... porque lo efímero de su fatal rigor nos mueve a este sindescanso de hallar sujeción en donde toda posibilidad existe, un agón inconmensurable.

Las metáforas de los títulos nos mueven en el mundo de marionetas que somos al hacer. Un Von Kleist metódico hila nuestro viaje... sin darnos cuenta, como Demiurgo nos hace llegar al destino, de cada uno, como reto trágico, pero como retorno al viaje de nuestra búsqueda, para satisfacer lo que cada cual busca... esta es la gran paradoja y el sutil sortilegio que nos enjuga, la magia y la realidad en todo entorno simultáneo que abre opciones particulares en el gran universo infinito de la teatralidad.

Se podría comenzar por delante, pero por detrás, pero en medio o saltado, y el espacio «rayuela» al que nos aboca nos hace cómplices de la decisión, del viacrucis crístico escogido por cada uno, y del que cada

uno deberá sacar de forma eficaz y responsable su paso avanzando al reconocimiento de lo que no sabía... somos juez y parte, sin remisión, de la lectura, pues las palabras escritas nos dejan plena libertad a la interpretación, pero que, paradójicamente, será una, o plural, pero siempre, nuestra. Acaso vivir en "La unidad de lo diverso", como uno de los títulos que encuadra este libro.

Es difícil no acabar volviendo a leer el camino por donde habías pasado... y quizá sea esa la gracia de saber que este breviario, infinito, como cinta Moebius, nunca acabará por satisfacernos... porque su orden es albur en nuestra decisión, siempre cierta... y como el envite de cualquier naípe, que puede venir bien que sea alto o bajo, de un color u otro, de un baraja u otra, nos indica juego y decisión, y por ello, "hacer", acción... leer este libro nos impone jugar al infinito en el arte del teatro, quizá lo que todos lleguemos a cumplir lo que todos los maestros nos dicen: «menos es más», y estas páginas, lo cumplen.

David Ojeda



ELVIRA POPOVA (2010). *LA DRAMATURGIA MEXICANA DE LOS AÑOS 90 DEL SIGLO XX DESDE LA PERSPECTIVA DE LA POSTMODERNIDAD*. MONTERREY: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN.



Elvira Popova es una teatróloga búlgara formada en la Academia Nacional de Teatro y Cine de Sofía. A finales de los años noventa del siglo pasado se instala en la ciudad mexicana de Monterrey, donde es profesora de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León hasta 2016. Como parte de su actividad académica, escribe una tesis doctoral en búlgaro cuyo resultado es el libro que aquí reseñamos: *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*.

El libro parte del estudio de una muestra formada por casi una veintena de textos teatrales escritos por cinco autores de la llamada "la generación de los 90", es decir, nacidos en los años 60, hijos de la televisión y el cine y desenganchados de las viejas ideologías. Son Estela Leñero (1960), Luis Mario Moncada (1963), David Olguín (1963), Jaime Chaubaud (1966) y Gerardo Mancebo del Castillo (1970). En la muestra se encuentran textos como, por ejemplo, *El hombre sin adjetivo*, *El ajedrecista*, *Galimatías*, *Exhivisión*, *Superhéroes de la aldea global* y *Dolores o la felicidad*. Si toda muestra puede discutirse, también aquí cabría proponer otras obras de los autores elegidos, se echa de menos ciertos autores, como Hugo Salcedo y Hernán Galindo, y es importante señalar que todos los seleccionados representan el teatro de la ciudad de México.

Lo relevante es que la autora estudia la muestra desde la postmodernidad o desde el debate sobre la modernidad, esto es, no se trata de ejemplificar cómo la dramaturgia mexicana sigue las reglas de la obra postmoderna sino de buscar en los textos los paradigmas de la época. En este sentido, Popova dibuja una dramaturgia, que califica de lúdica e irreverente, marcada por una falta de modelos orientadores (es el fin

de las grandes narrativas de la razón, verdad y libertad), un eclecticismo en distintas formas (fusión de realidad y ficción, simulacro), una gran intertextualidad (temática y paródica), una mirada introspectiva en la creación de los personajes y la convivencia atrevida de estilos y formas. Su hipótesis es que en las obras conviven influencias del teatro mexicano del absurdo de los años 70-80 y concepciones que surgen de una visión postmoderna del mundo. Es, por ello, un teatro que pone en cuestión y ridiculiza los valores de la modernidad (familia, amor, heroísmo o identidad), que desmitifica las interpretaciones oficiales del pasado, que carece de progresión dramática por su visión fragmentada y deconstruida del tiempo, que cita, recicla y parodia todo tipo de textos, con personajes contruidos al margen de lo psicológico y lo social que reclaman su individualidad frente a lo colectivo y, todo ello, como parte de un trabajo de experimentación dramática. En definitiva, Popova encuentra un mínimo común, una personalidad, un orden postmoderno, en una serie dramaturgos que algunos estudiosos, antes que ella, había calificado como la «generación de la desorientación y confusión».

Emeterio Diez Puertas



DAVID OLGUÍN (ED.) (2010). *20 AÑOS DE DRAMATURGIA. JÓVENES CREADORES DEL FONCA*. MÉXICO: FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES.



Es este un libro importante. Bajo el título, un tanto anodino, de *20 años de dramaturgia*, se ofrece un amplísimo panorama de la escritura teatral mexicana desde los años noventa del pasado siglo hasta la primera década del presente. Se trata de las obras de catorce autores que recibieron una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Son Flavio González Mello, Luis Mario Moncada, Carmina Navarro, Cutberto López, Maribel Carrasco, Jaime Chabaud, Ximena Escalante, Edgar Chías, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Richard Viqueira, Verónica Bujeiro, Luis Santillán, Alejandro Ricaño e Itzel Lara. El responsable de la edición, David Olguín, explica el alcance y los límites de su trabajo como seleccionador de textos y autores:

Esta reunión de catorce dramaturgos que recibieron la beca de Jóvenes Creadores, en distintos momentos de los veinte años de vida del programa, obedece al siguiente criterio: la coincidencia –afortunada– de la aparición de un texto vigoroso, que tiene y ha tenido futuro, y que fue escrito durante el tiempo en que el becario recibió el apoyo de dicho programa. No se trata de una asamblea ni de un muestrario de trabajos. [...] En última instancia, se propone [...] una apuesta por una serie de dramaturgos que ya forman parte de un presente muy significativo en el panorama de nuestra escena. (p. 12)

Nos encontramos, en efecto, ante catorce textos de muy distinto carácter que en su mayor parte (de acuerdo con las notas de la edición) ya han sido estrenados y pueden por ello dar una idea de lo que es en la actualidad el teatro mexicano. Porque una de las primeras características

de esta selección es la extraordinaria variedad de los textos, tanto en su temática como en sus estructuras dramáticas y en la estética que sustenta las obras de estos autores. Todo ello es síntoma de la riqueza de una dramaturgia que no se conforma con la repetición de fórmulas o esquemas bien establecidos. Aquí nos encontramos desde textos muy breves, como *Round de sombras*, de Carmina Navarro, o *Güera es la patria (o los empleados insumisos nunca ganarán)*, de Edgar Chías, hasta obras de gran amplitud, como *1822 (El año que fuimos imperio)*, de Flavio González Mello, o *Superhéroes de la aldea global*, de Luis Mario Moncada.

Como es lógico, muchos de los autores han escrito sobre México, sobre males endémicos de la patria, como la violencia machista que aparece retratada de forma escalofriante en *Round de sombras*, o la corrupción que de forma irónica relata Edgar Chías en *Güera es la patria*. Algunos se han lanzado a buscar el origen de estos males en la historia mexicana. No podía faltar una obra sobre la Malinche, la india totonaca intérprete y amante de Hernán Cortés, la pieza *Malintzin*, de Luis Santillán, que recrea la historia de Mallinalli desde el interior de ella misma, en un intento de comprender las razones de esta brava mujer. Por su parte, Flavio González Mello, en *1822 (El año que fuimos imperio)*, pone en escena la extraordinaria peripecia vital de uno de los padres fundadores, el fraile exclaustrado Fray Servando Teresa de Mier, convertido después en el Padre Mier. González Mello, que subtitula su obra «Obra para próceres y comparsas», recrea a través de la figura de Mier los primeros momentos de la independencia con una ironía que puede tener sus orígenes en los esperpentos valleinclanescos, pero que debe mucho también a escritores mexicanos como Jorge Ibargëngoitia, a quien, por cierto, hace referencia David Olguín en relación con *Lluna*, de Jaime Chabaud, versión mexicana del nuevo desorden amoroso en forma de triángulo escaleno, temática sobre la que incide también Luis Enrique Gutiérrez en *Si una noche o algo así*.

Sin embargo, la mayor parte de los textos hacen honor a la amplia tradición del teatro occidental dentro del que se encuadran, incluso temáticamente. Alejandro Ricaño, con *Riñón de cerdo para el desconuelo*, rinde un curioso homenaje a Samuel Beckett y al estreno de *Esperando a Godot* en París. Richard Vaqueira va más lejos y, en *El evangelio según Clark Kent*, traza una descacharrante fábula en donde reescribe la historia de Jesucristo en alucinante mezcla con la peripecia de Supermán (al que, por cierto, mata en la primera escena). Por su parte, Maribel

Carrasco se atreve con otro de los grandes mitos del teatro occidental en *Kasperle o la trágica historia del doctor Fausto*, desprejuiciada versión de la historia de Goethe en donde el protagonismo lo adquieren el criado Kasperle y los torpes diablillos que rodean a Mefisto.

Tampoco faltan las obras que siguen una de las líneas maestras de la dramaturgia actual, la que de una manera muy amplia se puede denominar posdramática. La creación de atmósferas inciertas, la disolución de la fábula y la indefinición de los personajes que caracteriza a esta tendencia las podemos encontrar en *Durmientes*, de Cutberto López, y en *Prohibido acostarse al sol*, obras que, por debajo de su escritura poética, dejan entrever una ominosa realidad social. Realidad que ocupa el primer plano en otros textos, como en *Superhéroes de la aldea global*, de Luis Mario Moncada, esperpéntica visión de una América dominada por la violencia, o en *Los solos*, que, con cierto aire de teatro-documento, reproduce la erupción del Nevado de Ruiz y la muerte en directo de la niña Omaira.

Dejo para el final una obra que destaca por la madurez y precisión de su lenguaje dramático, por la habilidad para manejar distintas historias que se inscriben en el mundo de la mitología griega, tratadas con una extraordinaria familiaridad, con una ligereza llena de respeto hacia sus personajes. Me refiero a *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante, obra que retoma el mito de Fedra y lo amplía con las historias de su madre Pasifae, de su hermana Ariadna, de Teseo. Con toda naturalidad, los personajes de Eurípides, de Racine, de Unamuno, entran en la cotidianidad sin perder un ápice de su sustancia trágica, del mismo modo que las sirenas Pili y Tere salen del mar para invadir los sueños o la duermevela de la adolescente Fedra. Obra de larga maduración, que revela un conocimiento profundo de los clásicos –entre los que no podía faltar Sor Juana Inés de la Cruz y su comedia mitológica *Amor es más laberinto-Fedra y otras griegas* es una obra redonda, modernísima y a la vez enteramente clásica. No por casualidad se ha estrenado en Montreal, Quebec, Ottawa, Nueva York, París, Lyon y Atenas, y está publicada en Francia y Alemania.

En conjunto, por tanto, estamos ante un libro de enorme riqueza y de una fascinante variedad. Una muestra de una dramaturgia potente que debería tener una amplia difusión en el resto de los países de habla hispana.

Fernando Doménech





VVAA (2016). *SEMANA DE LA DRAMATURGIA NUEVO LEÓN 2012-2016. COMPENDIO DE TEXTOS DE DRAMATURGOS Y DRAMATURGAS "EMERGENTES" QUE HAN PARTICIPADO EN DICHSO ENCUENTROS*. MONTERREY: CONARTE.



A lo largo de los últimos seis años, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE) ha llevado a cabo una importante labor de divulgación con su Semana de la Dramaturgia: una plataforma gestionada por Roberto Villareal y apoyada por la Secretaría de Cultura Federal, con el objetivo de reunir a jóvenes dramaturgos/as mexicanos/as y mostrar sus textos en un certamen anual de lecturas dramatizadas. El volumen reseñado reúne catorce escritos que ilustran el trabajo de creación realizado entre 2012 y 2016.

En su introducción, la Dra. Elvira Popova habla de tres posibles agrupaciones de autores en el volumen: primero, el integrado por antiguos miembros de Contraseña, un grupo de nueva dramaturgia regiomontana (Coral Aguirre, Mario Cantú, Hernando Garza y Vidal Medina); en segundo lugar, un grupo de jóvenes autores prácticamente autodidactas (Nora Coss, Myriam Orva, Daniel Gutiérrez, Celeste Espinoza y Luis Guerrero); y en tercer lugar, artistas teatrales polifacéticos que han incursionado en la dramaturgia (Marilú Martínez, Josepablo Díaz y Arturo Torres).

En el primer texto, *Golem*, Mario Cantú Toscano (Monterrey, Nuevo León) nos introduce a cuatro científicos que conviven en un centro de investigación, en mitad de un paraje frío e inhóspito. Este misterioso limbo no tarda en despertar los mayores miedos de los protagonistas, incapaces de ver a la única persona que puede salvarlos, Abraham, con el que se comunican a través de un viejo ordenador. A partir de un complejo juego de suspense, el autor va revelando qué ha llevado a cada personaje hasta allí, mientras reflexiona sobre «la mezquina necesidad de encontrar un sentido».

Cantú Toscano también firma el penúltimo texto del volumen, *Arrojados al mundo sin cobertor de lana*. La premisa es simple: el encuentro de dos desconocidos sentados en el mismo banco de un parque. Conforme la obra va desarrollándose, entendemos que la conversación aparentemente frívola que estos dos personajes están teniendo, encierra su preocupación por la realidad que los rodea. De este modo, un simple diálogo sobre el tiempo acaba convirtiéndose en una reflexión sobre el clima de violencia y prejuicios que reina en México.

El segundo texto del volumen, *Crímenes mojados* de Hernando Garza (China, Nuevo León), también dibuja un retrato de la actualidad mexicana. Se nos presentan dos historias paralelas: la de un grupo de hombres (o diferentes versiones del mismo) presos en un laberinto indescifrable en el que tan solo son capaces de acceder a fragmentos sueltos de su memoria; y la realidad de Aurora y Angélica, madre e hija, sumidas en una frenética búsqueda de los hombres de su familia, migrantes que cruzaron la frontera y a los que han perdido la pista. Garza emplea una interesante estructura dramática enmarcada entre lo real y lo onírico para ahondar en un tema tan actual como la desaparición de «migrantes mojados». El autor crea una atmósfera que inmediatamente despierta en el lector un fuerte sentimiento de desesperación e inaptitud.

En *La interesante historia del origen de la palabra ciclo*, Celeste Espinoza (Monterrey, Nuevo León), nos plantea un tono bastante diferente al texto anterior: un drama romántico con tintes cómicos. Juan Carlos y Susana se encuentran en la lavandería en la que ella trabaja. Entre el ruido del centrifugado y el olor a suavizante, y a través de un diálogo presuntamente trivial, Espinoza juega a desvelar lo que oculta lo cotidiano en un intercambio en el que la tensión aumenta por minutos. El resultado es una obra entre dos desconocidos que, articulada mediante un interesante uso de elipsis, sirve a la autora para indagar sobre la soledad y la incomunicación.

La cuarta obra de la colección es *Venus de Mar*, escrita por Daniel Gutiérrez (Monterrey, Nuevo León). El texto explora la naturaleza posesiva del amor a través de la obsesión del protagonista, un artista que esculpe imágenes de las mujeres con las que ha mantenido una relación. Gutiérrez reflexiona sobre el arte, a la vez que indaga sobre un concepto tan oscuro como la objetificación de la mujer. Una mujer, y una escultura, que no vemos y a la que solo tenemos acceso a través del prisma trastornado del protagonista.

Carlos Portillo (México, Distrito Federal) firma el quinto texto, *En el centro de lo insoluble*, basado en las declaraciones de Marco Willians Herbas Camacho «El Marcola», líder del PCC (Primeiro Comando da Capital), una organización criminal dirigida por presos y fugitivos del estado de São Paulo. A pesar del origen político de la obra, el texto huye de la concreción y la objetividad propias del teatro documento, omitiendo un *dramatis personae* claro, además de no incorporar acotaciones ni de tiempo ni de lugar. Aun así, Portillo consigue construir, a partir de una sucesión de momentos en la vida de Marcola previos a la entrevista que inspira la obra, un personaje de un dramatismo extraordinario.

La sexta obra de la antología, *David y el general*, pertenece a la veterana dramaturga Coral Aguirre (Bahía Blanca, Argentina). Tanto Portillo como Aguirre basan sus textos en acontecimientos del pasado, pero están más interesados en la exploración de la humanidad del personaje y no en la construcción de una identidad histórica. En su obra, Aguirre desdobra a un mismo personaje, David, para explorar las experiencias de su pasado, un pasado extremadamente latente en su ahora. De este modo, y a través de un fascinante lenguaje poético, David 1 y David 2 vuelven a puntos de inflexión de su biografía, que es, a su vez, la biografía de cientos de argentinos perseguidos y exiliados durante los años setenta.

*Aperturas*, de Nora Coss (Sabinas, Coahuila), es el siguiente texto del volumen. En él, la dramaturga explora los entresijos de las relaciones laborales y de poder mediante un momento del día tan vital como simple: el cafecito del trabajo. El jefe de Recursos Humanos cita en su oficina a un arquitecto involucrado en uno de los últimos proyectos de la empresa. Coss convierte un diálogo aparentemente superfluo en todo un juego de seducción e hipocresía. A través de un lenguaje ágil y mordaz, la dramaturga explora la conexión de lo laboral y burocrático con la parte más oscura, salvaje y primitiva del individuo.

Luis Guerrero (Monterrey, León) escribe *Números imaginarios*, una comedia existencial en la que su protagonista, Isaac, reflexiona sobre el tiempo y el amor. Nos presenta tres «Isaacs» (pasado, presente y futuro) que comparten escena simultáneamente para intentan desvelar los misterios del universo y teorizar sobre la relatividad. *Números imaginarios* no es, como podría aparentar a primera vista, una obra de gran complejidad. Su autor consigue contar una historia repleta de referencias científicas con un diálogo accesible a la vez que ingenioso.

La novena obra, *Amor-desamor, según la real academia*, pertenece a Myriam Orva (Monterrey, Nuevo León). En su texto, la autora entrecruza la historia de cuatro jóvenes para explorar temas de pareja como la fidelidad o la pasión. Orva se interesa por las vicisitudes de cualquier relación, considerando las diferentes acepciones de la palabra «Amor», acepciones que sirven a su vez como punto de partida para cada una de las escenas de la obra.

Vidal Medina (Reynosa, Tamaulipas) firma la décima obra, *Vestigios*. El autor comienza el texto con un discurso en el que alerta al público del agotamiento de nuestra civilización y de su posible final, rememorando la caída de imperios míticos e históricos. Cuando pasamos a la acción, no nos queda claro cuál es el acontecimiento fatídico que ha tenido lugar, pero sí que estamos frente al inicio de un mundo distópico. Los personajes buscan cobijo en la cima de una montaña, intentando escapar de lo que ha ocurrido en la ciudad. Conforme progresa la acción, la obra pasa de ser un cuento abstracto sobre el fin del mundo a una pieza simbólica sobre la necesidad de reconstitución y renovación del sistema.

*Hielo frágil*, de Josepablo Díaz (Monterrey, Nuevo León), saca su título de la infame canción de Yoko Ono «Walking on thin ice», grabada justo antes de que John Lennon fuera asesinado en el edificio Dakota de Nueva York. Díaz utiliza este asesinato, popular por las múltiples dudas y teorías conspiratorias que lo rodean, para indagar sobre la construcción de la verdad. El autor mezcla identidades históricas con personajes ficticios, y nos presenta una nueva trama que explica, de una manera completamente absurda, la muerte de la estrella de Los Beatles. Desde el humor, Díaz reflexiona sobre la relatividad de los acontecimientos en un tiempo como el nuestro, la época de la post-verdad.

Marilú Martínez Rodríguez (Monterrey, Nuevo León) es la autora del doceavo texto del volumen, *El último septiembre*. La autora emplea una estructura dramática que intenta reflejar los efectos de la enfermedad del protagonista. A sufre «una enfermedad progresiva, degenerativa e irreversible» que borra fragmentos de su memoria. B, un amigo, intenta hacer que recuerde a una mujer llamada Paty, y los eventos del dieciséis de septiembre, la fecha que marcó su vida para siempre. Cada vez que B consigue que A recuerde, la obra rompe con su orden lineal y presenta un flashback del momento recordado. Estos flashbacks sirven al público para aproximarse a las figuras de A y B, y descifrar, aunque nunca del todo, qué es lo que pasó esa noche, y cuál es su importancia ahora.

La última obra del volumen, *Campo de mariposas* de Arturo Torres (Monterrey, Nuevo León), es un viaje a través del imaginario de un niño que utiliza la ficción, los cuentos, para entender el mundo que lo rodea. Un mundo complicado, que incluye la pérdida de su madre (la mejor contadora de historias). El personaje se desdobra en dos: Vicente chico, y Vicente grande, una especie de narrador que dialoga con su yo del pasado. Cuando Torres habla del poder de la imaginación durante nuestra infancia, también teoriza sobre las historias, sobre el teatro, como fuerzas transformadoras de la realidad.

Desde un punto de vista temático, las obras no tienen ningún nexo explícito, más allá del hecho de que todas estén escritas por «autores locales». Aunque, como indica Elvira Popova en su introducción, en un teatro posmodernista, fruto de la época globalizada en la que vivimos, un concepto como los bordes geográfico-artísticos son difíciles de definir con precisión. Sí que encontramos ideas y dispositivos dramaturgicos que parten de una misma base. La incomunicación, por ejemplo, es un aspecto latente en todos los textos, así como el doble significado como herramienta para explorar lo oculto, lo que escondemos debajo de nuestra cotidianeidad. Se podría decir que el teatro que propone este volumen es un teatro de subtextos: Dramaturgias donde los silencios, las omisiones y el «cómo» cobran más importancia que la concreción del «qué.»

Alberto Carrillo



## NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos en español e inglés de investigación teatral escritos por la comunidad científica y profesionales que traten sobre el teatro en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben inscribirse en la página web: <http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT>

Al inscribirse como autor, se deben completar unos datos obligatorios:

1. Nombre y apellidos, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica.
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras).
3. Título del artículo en inglés y resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras).
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras).

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

1. Anonimato. No debe figurar ningún dato que identifique al autor: nombre y apellidos, institución, e-mail, etc.
2. La extensión de los textos debe ser de hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos. Fuente: Times New Roman. Cuerpo: 12. Interlineado: 1,5 líneas.
3. Los epígrafes se numerarán, hasta el tercer nivel, con cifras arábigas (1., 1.1., 1.2.1., etc.). La estructura del artículo debe seguir la propia de un trabajo de investigación:  
Introducción. Debe contextualizar el artículo, exponer sus objetivos y sus hipótesis, así como detallar el procedimiento, método y materiales empleados en el estudio.  
Resultados. Debe exponer la investigación, detallar los resultados obtenidos y apoyarlos, discutirlos y compararlos con trabajos relacionados.  
Conclusiones. En esta sección se resumen las aportaciones más significativas del trabajo.  
Obras de referencia. Todo artículo debe fundamentarse en trabajos previamente publicados en revistas, monografías o actas de congresos científicos, pero solo se citarán los mencionados en el texto.
4. Los artículos podrán incorporar notas, siempre las imprescindibles. Se situarán al final del texto en cuerpo 10.
5. Las citas de más de tres líneas irán en párrafo aparte, con sangría derecha e izquierda de 1 cm, en cuerpo 11 e interlineado sencillo.

6. Las referencias en texto y notas serán abreviadas de acuerdo a la norma APA: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo, 1999, págs. 9-12), (Huerta Calvo, 1999).

7. Imágenes: en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.

8. La bibliografía citada irá al final del texto, siguiendo la norma APA y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Por ejemplo:

En el caso de monografías

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Contribuciones en monografías y capítulos

Lima, Robert (2008). Triadas en el Teatro de Valle-Inclán. En Fernando Doménech, *Teatro español. Autores clásicos y modernos* (págs. 145-159.). Madrid: Fundamentos.

Artículos

Huerta Calvo, Javier (1999). El teatro de Juan Rana. *Acotaciones* (9.), 9-37.

### EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

- Los artículos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.
- Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad. etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema «ciego» (sin conocimiento del autor).
- Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.
- La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.
- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

## NORMAS EDITORIALES

---

- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid

Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138

E-mail: publicaciones@resad.es

Web: <http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT>

