

TRAVESÍA DRAMÁTICA

ANÁLISIS CONTEXTUAL DE LA OBRA DE HUGO SALCEDO



Alejandro Flores Solís
Hugo Salcedo Larios
Coordinadores



Universidad Autónoma
del Estado de México



Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

M. en E. U. y R. Marco Antonio Luna Pichardo
Secretario de Docencia

Dr. en C.I. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios
Avanzados

M. en C. Jannet Valero Vilchis
Secretaria de Rectoría

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Dra. en Ed. Sandra Chávez Marín
Secretaria de Extensión y Vinculación

M. en E. Javier González Martínez
Secretario de Finanzas

M. en Dis. Juan Miguel Reyes Viurquez
Secretario de Administración

Dr. en C.C. José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Planeación y Desarrollo
Institucional

M. en L.A. María del Pilar Ampudia García
Secretaria de Cooperación Internacional

Dra. Monica Marina Mondragón Ixtlahuac
Secretaria de Cultura Física y Deporte

Dr. en C.S. Luis Raúl Ortiz Ramírez
Abogado General

M. en R.I. Jorge Bernaldez García
Secretario Técnico de la Rectoría

Lic. en Com. Gastón Pedraza Muñoz
Director General de Comunicación Universitaria

M. en A.P. Guadalupe Santamaría González
Directora General de Centros Universitarios
y Unidades Académicas Profesionales

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
Contralor

Travesía dramática
Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo

TRAVESÍA DRAMÁTICA
ANÁLISIS CONTEXTUAL DE LA OBRA DE HUGO SALCEDO

Alejandro Flores Solís
Hugo Salcedo Larios
Coordinadores



Universidad Autónoma del Estado de México

"2019, Año del 75 Aniversario de la Autonomía del ICLA-UAEM"

Este libro acreditó el proceso de revisión por pares bajo la modalidad doble ciego, recurriendo a dictaminadores externos a la institución editora.

Primera edición, abril 2019

Travesía dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo

Alejandro Flores Solís

Hugo Salcedo Larios

Coordinadores

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: (52) 722 277 38 35 y 36

<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

Citación:

Flores Solís, Alejandro; Salcedo Larios, Hugo (coords.) (2019), *Travesía dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

ISBN: 978-607-633-015-9

Hecho en México

Made in Mexico

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Presentación | 9 |
| Introducción Domingo Adame | 13 |
| El teatro como compromiso social Hernán Fernández-Meardi | 21 |
| Depreciación de la vida: asfixia y muerte en <i>El viaje...</i> Hugo Salcedo Larios | 29 |
| Reconstrucción de la memoria histórica a través del arte teatral Alejandro Flores Solís | 47 |
| De los cruces a las cruces: éxodo y calvario en <i>El viaje de los cantores</i> Martín Torres Sauchett | 63 |
| Solidaridad radical y kerigma en <i>El viaje de los cantores</i> Sergio Rommel Alfonso Guzmán | 75 |
| La realidad como elemento dramático en la escritura de Hugo Salcedo y Adam Guevara, a propósito de <i>El viaje de los cantores</i> y <i>Poquita fe</i> : un análisis desde la morfología Blanca Lilia Hernández Reyes | 89 |
| ¿Un confesionario en la encrucijada pos-moderna? Carlos Araque Osorio | 97 |

| | |
|---|-----|
| El género y la deconstrucción homoerótica en <i>La ley del Ranchero</i> Juan Carlos Embriz Gonzaga | 119 |
| <i>Música de balas</i> . Entre el cuerpo y el cadáver Loreto Ortúzar | 131 |
| Semióticas de la violencia: la violencia social y política en <i>Música de balas</i> Felipe Armando Saavedra Montoya | 143 |
| La impotencia femenina en <i>Nosotras que los queremos tanto...</i> Socorro Merlín | 155 |
| <i>Nosotras que los queremos tanto...</i> Fundamentos para una puesta en escena Edgar Huitrón Martínez | 169 |
| Trans/acciones fronterizas: <i>Selena: La reina del Tex-Mex</i> Laurietz Seda | 175 |

PRESENTACIÓN

Bajo el título de *Travesía dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo*, se ha reunido una selección de escritos que disertan sobre la obra del dramaturgo jalisciense, quien cuenta con una diversidad de textos en los que se manifiestan múltiples realidades, enfoques diferenciados, dinámicos y compulsivos. Cada palabra expuesta, cada frase e interlocución declarada a través de los personajes es un encuentro con realidades contextualizadas, matizadas con un toque de crueldad y realismo presentado con crudeza.

En el trabajo dramático de Salcedo se encuentra la construcción de diálogos expresados con soltura, a través de los cuales se muestran temas disímiles y controversiales, como una manera de mostrar de dónde vinimos, en dónde estamos y hacia dónde vamos como actores sociales inmersos en una sociedad cada vez más compleja y en una vorágine globalizada marcada por un alto desarrollo tecnológico.

En su obra dramática está presente, de manera reiterada, un tinte de violencia, un sarcasmo que se dibuja en cada personaje, cuya trayectoria no se adivina y el final es impredecible. Sin embargo, no es un teatro oscuro, sin esperanza, porque presenta indicadores de luz al mostrar posibles escenarios alternos, pero esos los construyen y son responsabilidad del lector, el público.

Por ello, la manera en que hace uso de la palabra, la estructuración de frases a través de los personajes, son una manera de reconstruir la realidad, que a su vez invita a la reflexión, a sumergirse y explorar mundos alternos, generar una praxis que rompe la ortodoxia, pero a cambio reúne formas de relacionarse cuyo basamento es la cotidianidad.

En esta ocasión, el lector tendrá la oportunidad de apreciar un compendio de trece ensayos que disertan sobre el trabajo dramático de Salcedo, para mirar a través de ellos y rehacer un mundo interpretativo y crítico que rodea la obra del autor. En ellos se plantea como un indicador recurrente el compromiso que Salcedo mantiene de manera firme con su entorno, con la producción y construcción de una dramaturgia mexicana que cada vez es más vasta y diversa.

Cada ensayo provoca un reconocimiento del amplio trabajo teatral que Salcedo ha venido generando desde hace ya varias décadas, con un sentido examinador, una responsabilidad abarcadora y comprometida con su entorno; postura desde la cual se identifican, a la vez, sus afectos, sus querencias, pero ante todo su puntual crítica sociocultural.

El primero de ellos habla del compromiso social, político y estético que el autor ha plasmado a través de su carrera como escritor, en donde se manifiestan imágenes poéticas que rebasan el ejercicio literario para conjugarse en movimiento escénico vivo, que impacta al espectador de manera directa y deja de ser un mero afecto provocador de emociones para asentarse en una estética al servicio del realismo.

Los siguientes cinco escritos son un recorrido por una realidad sociocultural presente que se actualiza a sí misma en cada viaje que se emprende, inicia en la literatura, pero su impacto mayor está en las formas que ha adquirido en cada puesta en escena que ha acompañado a la obra *El viaje de los cantores*, cuya travesía inició hace 30 años, cuando fue gestada como un testimonio que buscaba no cambiar al mundo, pero sí construir una mirada crítica sobre hechos reales, no con la intención de elaborar un teatro periodístico, pero sí una reflexión sobre la realidad.

Aunque el referente de estos primeros escritos es *El viaje de los cantores*, no dejan de preguntarse sobre la dramaturgia de Salcedo en general, pero de manera particular aquella que es enunciada en contextos diversos y vulnerables, donde los personajes buscan un relacionamiento que les permita sentirse parte del mundo que, aunque convulsionado y vulnerado, es donde se desenvuelven y viven, en toda la expresión de la palabra.

Solamente un punto de salida, pero miradas y parajes de llegada multiplicados es lo que logra generarse en esta primera parte del texto, por los referentes y observaciones que cada ensayista expone. Un solo texto, diferentes interpretaciones, tanto como realidades y puntos de vista existan de cada uno de los personajes reales y ficticios que son parte de la obra. Una y otra vez se repite la historia cada vez que inicia el viaje hacia la frontera, una historia sin fin que se descubre a partir de la migración y permite que se expanda el universo interpretativo tanto literario como escénico.

Los siguientes siete ensayos son una invitación al diálogo, a la reflexión, desde el orden teórico-metodológico y el análisis literario, así como la puesta en escena. *La ley del Ranchero*, *Música de balas*, *Nosotras que los queremos tanto*, *Confesiones de una telefonista erótica*, *Selena, la reina del tex-mex* son las obras referidas y comentadas. En todas ellas

se logra identificar una aplicación crítica y polisémica con planteamientos sociales y políticos, mismos que han caracterizado al autor en toda su producción literaria.

En este recorrido se plasma la importancia narrativa y creativa de Hugo, como dramaturgo situado en un contexto dinámico globalizado y multitemático. Los ensayistas proyectan la conjunción de un análisis crítico a partir de la diversidad de enfoques, puntos de vista, que van desde lo teórico contextual, la práctica escénica y la crítica social. Cada uno de los autores trata de buscar el sentido y la significación del texto que aborda, desde donde se percibe una directriz crítica, atrevida y controversial.

Si bien ya existe una literatura desde la que se aborda la obra de Salcedo, como es el caso de los trabajos de Kirsten F. Nigro, Priscilla Meléndez, Margarita Vargas o Beltrán Pérez, entre otros, es insuficiente, por ello los escritos que se ponen a consideración de los lectores, arrojan nuevas reflexiones que dan cuenta de la diversidad de posturas teórico-metodológicas que cada uno adquiere y defiende, respecto a la literatura dramática, o bien el hecho escénico, con la salvedad de que todos toman como referente el trabajo de Salcedo.

En todos los capítulos se distinguen conectores escénicos representacionales donde las voces de los personajes de cada obra analizada adquieren vida y dinamismo, se diserta sobre las situaciones, conflictos y circunstancias que nos permiten presenciar, de manera cruda y directa, la construcción del acto escénico referenciado.

Finalmente, en cada escrito y opinión vertida en esta selección de estudios críticos, se encontrará con diversos *horizontes interpretativos*, cargados de sentidos y significados que el lector podrá recrear y diversificar a través de su propia lectura, incluso podrá establecer un ejercicio dialéctico para hacer de esta lectura una experiencia viva, así como tener la posibilidad de entablar diálogos con Salcedo, o bien, con los autores. La polifonía de voces ya está dada y consideramos permitirá renovar la representación de la obra de Salcedo en una dimensión abarcadora y heterogénea. Por ello nuestro agradecimiento profundo a cada autor, a cada lector, a cada asistente que dirige su mirada a las salas teatrales donde el diálogo fluye y el conjunto multiplicado de universos escénico-teatrales se acrecienta a partir de sus miradas.

Alejandro Flores Solís y Hugo Salcedo Larios

Toluca, Estado de México

Marzo de 2018

INTRODUCCIÓN

Domingo Adame

Universidad Veracruzana

LA ESCRITURA TEATRAL

En la obra de Hugo Salcedo está presente la huella de los maestros de la dramaturgia mexicana moderna y contemporánea, de muy distintas épocas y de diferentes géneros literarios. Se puede ubicar su creación en la herida abierta y sangrante de México, su teatro —como quería Rodolfo Usigli— respira por la herida (Usigli, 2005: 20), por eso tiene amplia pertinencia social.

En la estrategia dramática del autor jalisciense se encuentran elementos que revelan la presencia de diferentes niveles de realidad, la superación de la lógica binaria (A –no A) y un pensamiento complejo. Desde *El viaje de los cantores* de 1989 hasta *Música de balas*, escrita en 2010, con múltiples ejemplos intermedios como *Bárbara Gandiaga* de 1995 y *Los endemoniados* de 1990, entre otros de sus textos, se corrobora una escritura que parte de la pregunta de un creador sobre el sentido de su propia obra, así como la de sus contemporáneos, además de cuestionarse sobre el mundo en que vive. Esta actitud hace percibir que la dramaturgia de Hugo Salcedo se inscribe más allá del paradigma disciplinar, generando una escritura multidimensional con apertura hacia infinitas posibilidades de interpretación escénica.

Salcedo se reconoce como miembro de una generación que inicia su labor creativa a fines del siglo pasado y que “convive con el mundo del videoclip y de los increíbles espectáculos de rayos laser por ordenador”, una generación que observa la “imparable carrera que parece llevarnos a la autodestrucción” (Salcedo, 1994: 260). En esto coincide plenamente con el diagnóstico que hacen desde la complejidad y transdisciplinariedad Edgar Morin (1994) y Basarab Nicolescu (2009: 45) cuando dicen que nunca como ahora la especie humana se encuentra en mayor peligro, aunque también ante la mejor oportunidad de regeneración.

“Dramaturgia de la perplejidad” es como Salcedo bautizó a su propia obra y a la de sus coetáneos, caracterizándola de la siguiente manera:

[...] fragmentación de un discurso globalizante, así como desaparición del diálogo como transmisor verbal del conflicto mientras se instala una nueva modalidad de monólogo, de reflexión en voz alta que en un sentido estricto niega la ley de la causalidad dramática, pero propone una nueva puerta al individualismo de nuestra época, a la visión univalente del personaje. A la vez, tendremos ocasión de apreciar un desencadenamiento progresivo de situaciones múltiples, vertiginosas, y de experimento con la forma y el lenguaje (Salcedo, 1994: 261).

¿Cómo se traduce esta visión en las obras mencionadas? En *El viaje de los cantores* se propone un juego aleatorio como forma de representación o lectura del discurso, la anécdota deja de ser el centro de la composición dramática y permite una recepción plural, en apariencia inconexa, pero cuya intención es manifestar la diversidad y la multiplicidad en la búsqueda del sentido.

En *Bárbara Gandiaga*, al mostrar lo multívoco de la verdad, desnuda la injusticia del castigo basado en la arbitrariedad y el juicio unívoco. Como eco de Malverde, el personaje de *El jinete de la divina providencia* de Óscar Liera, Bárbara emerge con dimensiones míticas. En *Los endemoniados* se plantea recursivamente la conquista de los pueblos de occidente de México y la fundación de la Nueva Galicia. El tiempo, como en la mecánica cuántica, muestra su coexistencia paradójica: reversible e irreversible, se trata de un tiempo vivo que contiene pasado y futuro.

Finalmente, en *Música de balas* sobre la absurda guerra del gobierno de Felipe Calderón contra el narco, construye, desde mi perspectiva, la más abierta de sus propuestas: sólo hay muertos que danzan al son de las balas en una especie de macabra coreografía invisible.

En toda su obra se habla de México en distintos momentos de su historia, pero siempre partiendo del presente hacia el pasado y el futuro. Por eso el propio Salcedo afirma que su dramaturgia “potencia la exposición de problemas que atañen al hombre como sujeto individual, pero que lo insertan en un contexto colectivo” (Salcedo, 1994: 262).

REFLEXIONES SOBRE SU OBRA

Según Enrique Mijares, en el prólogo al libro *Hugo Salcedo. Teatro de Frontera 2* (1999), Salcedo está ubicado dentro del espacio de Teatro de Frontera no sólo en

cuanto a lugar geográfico, sino en cuanto a estrategia creativa. Y algo que a mi entender caracteriza con precisión su labor es que, en cuanto a lo geográfico, la hace “en absoluta concordancia con su temática y su región”; y respecto a su estrategia “estableciendo entrañables vínculos con sus lectores y espectadores actuales” (1999: 2).

Por las mismas razones, José Ramón Alcántara lo integra junto con Óscar Liera y Víctor Hugo Rascón Banda en una tríada creativa donde cada uno es un “centro enraizado en el universo mítico de las culturas locales [haciendo un] rescate del texto dramático y de la referencialidad histórica” (2010: 105).

Víctor Hugo Rascón Banda, por su parte, reconoce en Salcedo la influencia de Liera y Jesús González Dávila en tema y estilo, cuyo lenguaje —de ricos giros populares— se convierte de pronto en poesía. Sus personajes, señala Rascón, “se despegan del realismo... y pasan a otros planos de reflexión y símbolos. Llega a ser universal cuando habla de barrios y comunidades concretas y reconocibles” (1997: 25).

Paradójicamente, Armando Partida afirma que Hugo Salcedo no renuncia a las normas aristotélicas: “casi no le interesa la experimentación formal, ni la inclusión de los *mass media* (*sic*), ni las estructuras narrativas provenientes de éstas” (Partida, 2003: 227). No es, en efecto, la sola experimentación con la forma lo que hace, sino que desde ahí descubre una realidad mantenida oculta.

Ahora bien, el lugar desde donde se puede observar la dramaturgia de Salcedo no es el de la epistemología del teatro del siglo XX, caracterizada por la oposición binaria que puso frente a frente: texto *vs.* escena, presencia *vs.* ausencia, autenticidad *vs.* falsedad, forma *vs.* contenido, realidad *vs.* ficción, sino desde la epistemología de la complejidad.

El discurso sobre la identidad, e incluso la misma identidad, han mostrado su fragilidad en los campos de la memoria, en la confrontación con “el otro” percibido como una amenaza y en la imposición violenta del discurso esencialista.

No es gratuito el quiebre con el paradigma de la modernidad que, en la teatrología, dio lugar al teatro “postdramático”, el cual corresponde, como lo señala Hans Thies Lehmann, al teatro europeo de fines del siglo XX. El mismo teórico refiere cómo el director y dramaturgo alemán Heiner Müller se lamentaba cuando iba al teatro, lo molesto que le resultaba no seguir más que una sola y misma acción, en cambio —decía— “cuando en el primer cuadro se inicia una acción, en el segundo otra que no tiene nada que ver y en el tercero y en el cuarto, etcétera, esto es divertido y agradable, aunque no sea la pieza perfecta” (Lehmann, 2002: 35).

Se trató de pasar de la percepción lineal y sucesiva a la percepción compleja y simultánea. Esa búsqueda estuvo encaminada a lograr la autonomía del lenguaje, la teatralidad autónoma (Lehmann, 2002: 21). En los textos postdramáticos la pregunta giraba en torno a “qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son ensayadas para el sujeto humano” (Lehmann, 2002: 21).

Si bien los planteamientos de Lehmann muestran una notable transformación paradigmática, en lugar del prefijo “post” es más pertinente hablar de “trans”, pues éste indica tránsito, movimiento, transgresión; en cambio, “post” remite a “después de”, ya que al final de cuentas se trata de una definición temporal, lineal.

Esto se logra percibir en la serie de escritos que forman parte de este texto, son catorce posibilidades para observar este cambio, esta transmutación antes mencionada con un distintivo que logra percibirse a través de la complejidad. Éxodos, memorias históricas, solidaridades, recuentos, son solamente una parte teórica que se logra percibir en los primeros escritos, mismos que se acompañan de una diversidad de enfoques de contextos colectivos. Después aparecen deconstrucciones semióticas, posturas filosóficas, escénicas y contextuales que diversifican el análisis de la obra de Salcedo. Lenguajes poéticos, estrategias creativas, así como fragmentaciones del lenguaje.

De este conjunto diverso de posturas interpretativas se plantea la perspectiva que puede ser la directriz para poder comprender la obra de Salcedo, que inunda el espíritu de estos ensayos, a saber, la complejidad y transdisciplinariedad.

LA PERSPECTIVA COMPLEJA Y TRANSDISCIPLINARIA

La epistemología compleja (Morin, 2003) y la metodología transdisciplinaria (Nicolescu, 2009) son estrategias que permiten dar el paso a un enfoque que rompe con todas las certezas invitándonos a ver el mundo —así como a pensar y actuar de manera distinta—. La metodología transdisciplinaria propuesta por Basarab Nicolescu se sustenta en la convicción de que, no obstante, la crisis que hoy amenaza la supervivencia de la humanidad hay esperanza en tanto seamos capaces de un nuevo nacimiento que coloque la dignidad de la persona por encima de todas las cosas. Se requiere para ello la evolución del conocimiento en todos los campos, así sean de la ciencia, la educación o el arte y una comprensión abierta de la realidad.

Esta mirada motiva a estudiar a profundidad los desafíos que amenazan la vida humana, a saber: los conflictos irracionales que constelan la vida social, los conflictos asesinos que amenazan la vida de los pueblos y de las naciones, pero, sobre todo, la autodestrucción de nuestra propia especie. Para hacerlo, cada sujeto está llamado a “encontrar su lugar” y a construir su “actitud” transdisciplinaria, ésta implica el mantenimiento de una postura vertical “cósmica y consciente” donde coexistan objeto y sujeto, efectividad y afectividad, masculino y femenino, así como diferentes *niveles de realidad* y de percepción. Nicolescu considera urgente la *feminización social*, pues —advierte— “el culto a la personalidad como extrema manifestación de la masculinidad es incompatible con la realidad multidimensional y multirreferencial y no permite la emergencia del tercero incluido” (2009: 93).

Todas estas características se encuentran en la producción de Hugo Salcedo. Es muy significativo, por ejemplo, el papel que en ellas juega la mujer, como “las viejas” en *El viaje de los cantores*.

Según Nicolescu (2011: 22) hay tres axiomas que orientan la metodología transdisciplinaria: I. El axioma ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto; II. El axioma lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizado por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del “tercero excluido”) (2009: 28) y III. El axioma epistemológico. La estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja.

La realidad es definida en esta perspectiva como lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes y hasta nuestras formulaciones matemáticas. La realidad es lo que resiste y es accesible a nuestro conocimiento (Nicolescu, 2011: 16).

En esta visión transdisciplinaria, para que el sujeto y el objeto se puedan comunicar, se tiene que atravesar la zona de *no Resistencia*, que permite la emergencia del *Tercero oculto*, es decir, donde aparece la dimensión de lo sagrado.

En la visión disciplinaria reduccionista y binaria todo se reduce a sociedad, economía y medio ambiente; en ella los niveles individual, espiritual y cósmico de realidad son completamente ignorados (Nicolescu, 2011: 29), pues se permanece en un solo y mismo nivel de realidad, lo cual engendra oposiciones antagónicas: es por su propia naturaleza autodestructora, que está separada completamente de los otros niveles de realidad.

La transdisciplinariedad se refiere a la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que, en el plano social son: el individual, el de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), planetario, de comunidades en el ciberespacio-tiempo y el cósmico (Nicolescu, 2009: 52), dando por resultado la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la emergencia de la “actitud transdisciplinaria”, esto es: mantener una actitud basada en el rigor, la apertura y la tolerancia.

Con el enfoque de los niveles de realidad se prolonga el mundo como texto-escritura y como representación. Por eso, al concluir la lectura y/o en su caso la representación de las obras de Salcedo sobre las que se dialoga, se vive una experiencia que nos religa, simultáneamente, con nuestra historia y nuestro presente; con los sentimientos más nobles y más oscuros; con el egoísmo y altruismo, pero, sobre todo con el deseo de transformación. Esa dimensión donde “no hay resistencia” y que corresponde a la “realidad transdisciplinaria” que, mediante el “Tercero Oculto”, une objeto (realidad histórica-obra) y sujeto (autor-lector-espectador).

COMENTARIO FINAL

Hugo Salcedo muestra una clara conciencia del inacabamiento, es decir, no clausura ni cierra sus obras al futuro, a lo nuevo y a lo desconocido. Evidencia un pensamiento complejo que puede tratar las interdependencias, la multidimensionalidad y las paradojas, es decir, un pensamiento a la vez dialógico, recursivo y hologramático. Diálogo entre el presente y el pasado, entre la opresión y la libertad, entre la tradición y la actualidad, entre el texto y la escena; recursividad que rechaza la linealidad y la causalidad; holismo en tanto que el individuo está en la sociedad como la sociedad en el individuo.

Lo que importa no es si el teatro de Hugo Salcedo es dramático o posdramático, textual o escénico, mimético o antimimético, teatral o transteatral. Lo verdaderamente significativo es cómo instaura una realidad en la que se hace presente como sujeto que se coloca en el centro de su propio mundo para, desde ahí, interactuar con otros sujetos con los cuales se reconoce, provisto, eso sí, de herramientas que maneja con maestría.

La riqueza que ofrece la obra de Salcedo amerita un tratamiento transteatral que supere las limitaciones de la puesta en escena convencional.

Hugo Salcedo es un creador que dignifica con su obra y actitud personal al teatro mexicano, pero una vez hecha esta afirmación me doy cuenta de que caigo en una dimensión reduccionista, pues lo que Salcedo afirma con su creación rebasa los límites del teatro. Corrijo entonces: Hugo Salcedo da testimonio de la “humana condición” múltiple y compleja, e invita a lectores y espectadores a reconocerse en ella.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Mejía, José Ramón (2010). *Textralidad. Textualidad y Teatralidad en México*. México: UIA.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Morin, Edgar (1994). *Método III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- Morin, Edgar (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Mijares, Enrique (1999). *Hugo Salcedo. Teatro de Frontera 2*. Durango: UJED.
- Nicolescu, Basarab (2009). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Nicolescu, Basarab (2011). “La idea de niveles de realidad y su relevancia para comprender a la no-reducción y a la persona”, en Núñez, Cristina *et al.* (comp.), *Transdisciplinariedad y sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Xalapa: Universidad Veracruzana/Editores de la Nada, A.C.
- Partida, Armando (2003). *Escena mexicana de los noventa*. México: Conaculta-Fonca.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (1997). *El nuevo teatro*. México: El Milagro/Conaculta.
- Salcedo, Hugo (1994). “¿Qué rayos está pasando?”, en *El teatro mexicano visto desde Europa*, D. Meyran y A. Ortiz (eds.). Perpignan: Presses Universitaires.
- Salcedo, Hugo (1995). *Barbara Gandiaga: crimen y condena en La misión de Santo Tomás*. Xalapa: Tramoya, Universidad Veracruzana.
- Salcedo, Hugo (1999). *Teatro de frontera 2*. Durango: UJED.
- Usigli, Rodolfo (2005). *Teatro completo*. México: FCE.

EL TEATRO COMO COMPROMISO SOCIAL

Hernán Fernández-Meardi

University of Wisconsin-Green Bay

El teatro latinoamericano, desde sus comienzos, se ha impregnado de las urgencias sociales que lo contextualizaban. Sólo por citar un ejemplo, podemos mencionar al movimiento “Teatro Abierto” que denunciaba los excesos de la dictadura militar argentina de los años setenta. Los tiempos han cambiado, sin embargo, el compromiso social del teatro latinoamericano no ha claudicado, sigue haciéndose eco del derrotero de aquellos individuos que, por diferentes razones, desbordan los límites de la contención social, aquellos olvidados por el sistema y por Dios. En este sentido, la obra de Hugo Salcedo es un claro ejemplo del compromiso que tiene el artista con la sociedad. En sintonía con aquella trascendental obra de Roberto Dragún *La historia del hombre que se convirtió en perro*, Salcedo presenta a ese grupo de desesperados que en *El viaje de los cantores* persiguen una ilusión encerrados en un vagón de tren. También lo hace en sus obras en un acto que a modo de muestreo fragmentario presentan las aristas de la violencia más cruel que se vive en la frontera entre México y EE.UU. como consecuencia de la guerra contra el narcotráfico. Reflexionando sobre el compromiso artístico, quisiera interrogar en esta intervención: ¿cómo se conjugan en la obra de Hugo Salcedo la crítica a las políticas gubernamentales en relación con las miserias individuales que éstas provocan?

Tuve la gratificante oportunidad de coincidir con Hugo Salcedo en un congreso en Vancouver en 2008 donde ambos nos referimos al tema de la violencia. Al término de las ponencias, como es usual, discutimos sobre las perspectivas presentadas, pero antes de despedirnos, sin mucha pompa, me dijo que escribía teatro y me regaló uno de sus libros. Como es habitual en estos casos lo agradecí, yo sí con mucha pompa y, aunque intuí que no lo leería, pensé en usarlo para engrosar mi biblioteca. Eso fue un domingo. El lunes por la noche, por esa relación de circunstancias que determinan nuestras vidas, no lograba dormirme, eran las dos de la mañana, miré a mi alrededor y concluí que el único objeto que podía distraerme de ese horrible insomnio era precisamente el libro de Hugo. Comencé sin mucho entusiasmo, sin embargo a las seis y media de la mañana, cuando recién pude dormirme, ya había terminado el

libro. De más está decir que *21 obras en un acto* de Hugo Salcedo es cualquier cosa menos una compilación de cuentos de hadas. Desde entonces he incluido, cuando el tema lo permitía, al menos una de las obras que conforman este libro en mis clases de literatura.

Detrás de ese título insípido, casi de catálogo, más que un muestrario de habilidades, como lo señala Emilio Carballido en el prólogo, se trata de un profundo análisis de los efectos que producen las tradiciones culturales y las decisiones políticas en los individuos sometidos a éstas. No se trata de una visión panfletaria ni proselitista, la estética de Hugo Salcedo no cede a esa tentación, su obra conforma un bloque de sensaciones, un compendio de perceptos y afectos¹ que proyectan imágenes poéticas en el espectador desestabilizándolo y concientizándolo sobre pequeñas realidades no tan distantes. Los perceptos dejan de ser percepciones porque se vuelven independientes de quienes los experimentan, en tanto los afectos dejan de ser sentimientos experimentados por personajes porque su fuerza sobrepasa la representación teatral desestabilizando el rol pasivo del espectador. La estética está al servicio del realismo, por eso excede toda vivencia, por eso parece más cruel y, sin embargo, todo depende del destinatario en quien se deposita la interpretación de esas sensaciones.

En cada una de las 21 obras que contiene este libro esas sensaciones se desprenden de la representación de momentos de extrema tensión en las vidas de seres que han quedado fuera de los límites de la contención social y del consuelo de Dios. Esos personajes son empujados al extremo de la supervivencia, obligados a refugiarse en los pliegues de una moralidad que desborda los parámetros sociales aceptables, cuestionando de esta manera la pasividad del espectador. Así pasa revista a una serie de conflictos que van desde los más íntimos como en “La niña Esther” donde se presenta a una niña de nueve años que debe soportar las reincidentes violaciones de su padrastro y la violenta incomprensión de su madre; o “El árbol del deseo”, donde un hombre es encadenado por su madrastra a un árbol que, a pesar de ser tratado como un perro, mantiene una relación pasional de amor y odio. Se incluyen escenas de corte netamente político como en “Primero de mayo” donde un grupo de trabajadoras, obligadas a asistir al desfile del día del trabajo, resisten a la brutalidad policial encubriendo a un disidente que intenta cometer un atentado contra las

¹ *Percepto*: concepto desarrollado por Gilles Deleuze y Felix Guattari en el libro *¿Qué es la filosofía?*
Afecto: concepto desarrollado en la *Ética* de Spinoza y reelaborado por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*

autoridades; o “Uno de octubre” en que un militar disfrazado de pordiosero asesina a un joven que acaba de descubrir que al día siguiente el ejército va a cargar contra estudiantes y trabajadores en clara referencia a los sucesos de la plaza Tlatelolco, en 1968.² No faltan los conflictos de pareja en “Zona neutral”; las situaciones en que se padecen urgencias económicas en “Vuelve el pájaro a su nido” y “Pique y ahorre”; el conflicto de madres que pierden a sus hijos en “Invierno”, “La llorona” y “La Bufadora”; relaciones homosexuales en “Vapor”; el abuso del poder como en “El edificio”, etcétera.

La amalgama que da uniformidad a este sumario de situaciones límites reside en la perspectiva desgarradora desde la cual se muestran los puntos débiles y más siniestros del ser humano. Sin embargo, nunca se emiten juicios, sino que se presentan situaciones extremas sin apelar a artificios discursivos como podría ser la ironía o la parodia; por el contrario, se mantiene una línea verosímil acorde con el más absoluto realismo, prescindiendo de estereotipos, tipificaciones o caricaturas; dejando al espectador elucubrar sus propias conclusiones sin caer en maniqueísmos moralistas. En cada una de estas obras se pone en escena los múltiples vértices de situaciones que no por ser extremas dejan de ser cotidianas, los ejemplos son muchos y muy variados, como lo he mencionado, pero me gustaría citar un ejemplo a modo de ilustración: “Toto”.

Toto. Pues espéralo sentado. Aquí solamente están los cuarenta ladrones de Alí Babá. Cuéntalos. Ubícate. ¿No los ves? Pu-lu-lan. Y no cuarenta, cuatrocientos ladrones juntos. Te amenazan. Te exprimen. Te obligan frente al cajero con la punta al aire hasta que tú recuerdas –porque con tanta presión, ¡claro que recuerdas! (Salcedo, 2002: 125).

Tito. Secuestro exprés. Así es cómo se llama. Así es cómo sucede, pero nada que es mi culpa. Yo llego, me abro de la mejor manera “qué bonita camisa”, “qué bonito pantalón”. Y tú eres el que lo insinúa. Haces que pasen por mi cabecita santa un montón de ideas que antes nomás estaban vistas en la tele, en los comentarios de los cuates (Salcedo, 2002: 126).

² Véase a Elena Poniatowska (1998). *La noche de Tlatelolco. Testimonios de la historia oral*. México: Era.

Además de la maestría con que se ajusta el lenguaje que es capital en una obra de teatro, se destaca particularmente cómo éste sirve eficazmente a la sensibilidad que estimula al autor a desarrollar este tipo de problemáticas. Opone, en su manejo del lenguaje, “un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente significante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa” (Deleuze y Guattari, 1990: 32) que apunta a reterritorializar su contenido.

El filósofo alemán Martín Heidegger, en su ensayo de homenaje a Hölderlin “¿Y para qué poetas?”, intenta responder a una pregunta formulada por su homenajeado: “¿y para qué poetas en tiempos de penuria?” (Heidegger, 1996: 199). La respuesta corta que da Heidegger en este ensayo de unas 70 páginas es: “Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio” (Heidegger, 1996: 201). Y agrega que: “Forma parte de la esencia del poeta que en semejante era es verdaderamente poeta el que, a partir de la penuria de los tiempos, la poesía, el oficio y vocación del poeta se conviertan en cuestiones poéticas” (Heidegger, 1996: 201). El poeta, el novelista, el artista, el dramaturgo nos proponen las claves de un camino a seguir, ese es su oficio porque su intuición es más fina que la nuestra, porque él ve lo que nosotros no vemos y nos lo pone en evidencia para estimular nuestra reacción. Por eso el verdadero artista no se contenta con el espectador pasivo que desde la comodidad de su butaca asiste a una representación en busca de llenar sus momentos de ocio con algo que lo distraiga; por el contrario, tal como lo representa Julio Cortázar en “Continuidad de los parques”, el autor asesina al lector que asume su obra como una diversión. El poeta tiene una misión a la que no puede renunciar porque recibió un don divino, el don de señalar a los otros cuál es la verdadera esencia del ser humano cuando el hombre se ha alejado demasiado y sufre por ello. Por esta razón el poeta no le canta a su comunidad, sino al conjunto de la especie humana y es por la misma razón que Hugo Salcedo no trata una problemática que concierne solamente a la sociedad mexicana, sino que su obra tiene una dimensión universal porque los Totos y los Titos existen en México, pero también en Colombia, China, Angola, Rusia y Singapur; existen en la vida real, pero sobre todo en el imaginario colectivo. Por supuesto, sus personajes se expresan con un inconfundible acento mexicano, pero sus palabras ponen en evidencia la fragilidad de la psiquis humana cuando es sometida a situaciones extremas, sea porque

hemos diseñado un sistema de convivencia que nos enajena o porque “el hombre es el lobo del hombre” (Hobbes, 1989: 109) como sentenciaba el filósofo inglés Thomas Hobbes. Posiblemente la respuesta se encuentra en una conjugación de las dos.

Existe otro aspecto muy importante en el compromiso artístico que asume un poeta, en este caso un dramaturgo, que tiene que ver con el hecho de que toda obra es fundamentalmente política porque cada problemática presentada como un caso individual repercute en el plano social desestabilizando las creencias asumidas como naturales y por lo tanto convencionales. En este sentido la exposición de un conflicto familiar se ramifica en los ámbitos comerciales, económicos, jurídicos, burocráticos y culturales que determinan los valores sociales. Porque cuando Marisela desdeña la autoridad de sus padres en “Dos a uno” está apelando a un cambio de hábitos en los valores familiares de la sociedad, también cuando Esteban y su mujer sufren la muerte por deshidratación de su bebé en su intento por cruzar la frontera con los Estados Unidos están reclamando una reestructuración del sistema económico al igual que en “Pique y ahorre” y “Piedras”. De esta manera, como lo afirman Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro sobre las literaturas menores:

(...) lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político. Incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado. Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra “a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión” sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria (Deleuze y Guattari, 1990: 30).

Recae en el rol del poeta que sus enunciados se identifiquen con la conciencia colectiva y generen un cambio a pesar del escepticismo y el *status quo* generalizado. Es el poeta, el artista, el encargado de generar los medios para concebir una conciencia colectiva alternativa, con una sensibilidad y con diferentes parámetros morales. Basado en esta constatación Antonio Gramsci (1981) desarrolla el concepto de intelectual orgánico que ha sido tan utilizado en los estudios culturales los últimos años. Para Gramsci, los intelectuales orgánicos son los que se hacen eco de las urgencias de los grupos subalternos, o sea, aquellos que sufren la iniciativa de los dominantes y que al no alcanzar a tener una representación política permanecen relegados a las márgenes de la historia. De acuerdo con estos parámetros, me animaría a decir que la obra de

Hugo Salcedo puede inscribirse dentro de los preceptos de un intelectual orgánico de los grupos subalternos que en este caso serían esas masas de gente olvidada por Dios y por el sistema político, social y económico, individuos que padecen urgencias existenciales y que no tienen más consuelo que la desdicha de haber nacido sin recursos económicos y por lo tanto viven obligados a padecer el sufrimiento de la estigmatización social. En sus obras, Hugo Salcedo nos acerca a esa realidad para comprenderla, para despojarnos de los prejuicios sociales que contaminan nuestras mentes, enarbolando, en cierta medida, el estandarte para un reacomodamiento de las estructuras sociopolíticas y económicas.

Finalmente, al martes siguiente, volví a ver a Hugo durante la presentación plenaria de una escritora mexicana. Ella estaba muy de moda en ese momento porque venía de ganar un premio nacional, por lo que había adquirido una gran proyección internacional y como era de esperarse su presencia en el congreso redundaba en un motivo de orgullo para los organizadores. Pero como a mí las historias de burgueses, que para no aburrirse se ponen a escribir novelas sobre historias anodinas y atiborradas de artificios retóricos, no me interesan, terminé por preguntarme por qué era Hugo quien estaba sentado al lado mío y era esa señora la que estaba hablando frente a una audiencia de académicos. De más está decir que antes de despedirme le manifesté a Hugo mi más sincera admiración, prometí promover su obra e invitarlo eventualmente a Wisconsin para que dé una serie de conferencias, promesa que se llevó a cabo durante el otoño de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Cortázar, Julio (2002). *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar Mora, México: Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2006). *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf, España: Anagrama.
- Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Vol. 5. México: Ediciones Era.
- Heidegger, Martín (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hobbes, Thomas (1989). “Homo hominis lupus”, en *Leviatán*, traducido por Carlos Mellizo. Madrid: Alianza Editorial.

- Pellettieri, Osvaldo (1990). *Cien años de teatro argentino (1886-1981). (Del Moreira a Teatro Abierto)*. Buenos Aires: Galerna.
- Poniatowska, Elena (1998). *La noche de Tlatelolco. Testimonios de la historia oral*. México: Era.
- Salcedo, Hugo (1990). *El viaje de los cantores*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, Conaculta.
- Salcedo, Hugo (2002). *21 obras en un acto*. México: Conaculta.
- Spinoza, Baruch (1973). *Ética*. Madrid: Alianza Editorial.

DEPRECIACIÓN DE LA VIDA: ASFIXIA Y MUERTE EN *EL VIAJE*...

Hugo Salcedo

Universidad Iberoamericana-Ciudad de México

Para Miguel Tostado Rodríguez

En julio de 2017 se cumplieron 30 años del evento trágico que condenó a dieciocho mexicanos indocumentados en su intento por hallar acomodo laboral en los Estados Unidos. Ellos ingresaron a pie a ese país para luego, bajo las instrucciones de un traficante de personas, treparse a un vagón de tren que por fallas mecánicas fue dejado en una vía secundaria en la zona de Sierra Blanca, Texas. Sólo un tripulante logró salir con vida de ese compartimento cerrado por fuera por uno de los miembros de esta banda de *polleros*, aprovechando un agujero en la superficie oxidada del ferrocarril, por donde pudo respirar.

La nota de prensa, aparecida en la primera plana de los periódicos de México y del mundo, que da cuenta de este pasaje, sirvió para la concepción, diseño y escritura del texto dramático *El viaje de los cantores*, casi dos años después del suceso trágico, en 1989. La obra obtuvo el importante Premio Internacional de Dramaturgia “Tirso de Molina” que otorgó el entonces Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), ahora Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) del gobierno español; sin lugar a ninguna duda, el galardón mundial más importante de su género.

El motivo de esta comunicación es presentar algunos lineamientos teóricos e influencias que se aprecian en la configuración dramática del texto teatral. Este recuento presenta también algunas pinceladas anecdóticas que permitan a su vez reconocer una pequeña porción del ambiente cultural del teatro mexicano de ese momento, y las condiciones de producción de la pieza colocada en la ruta de algunas de sus resoluciones escénicas. Se hace una reflexión en torno a la trascendencia de este drama que habla de la precariedad de los mexicanos inmigrantes —y de Centroamérica por extensión— en el umbral de su tercera década de existencia.

La invitación hecha por el grupo Elipsis, nombre de la asociación de estudiantes de la carrera de Letras Latinoamericanas de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México en 2017, dio la pauta para la organización de los archivos físicos

y, sobre todo, memoriosos que conforman este apunte. Agradezco la amable solicitud que me permitió desempolvar el archivo de los recuerdos para que, a fin de cuentas, estos episodios puedan llegar a compartirse.

ATISBOS

La práctica del teatro, como bien se sabe, obedece a una serie de resoluciones amplias y difíciles de abarcar, en razón del magnífico espectro de sus esencias, niveles y complejidades. La elección de un repertorio que permita la confrontación con el espectador es tan variada que —en términos vulgares— pudiésemos decir que cada elemento del público puede encontrar un teatro distinto que satisfaga sus propios intereses estéticos, políticos, comerciales, etcétera.

En ese abanico de posibilidades ilimitadas, el tipo de teatro que más ha interesado a quien esto escribe es el que representa el devenir de hombres y mujeres en sociedad, concebidos ya como entidad política que permita recuperar la esencia de éstos en conjunto, o bien de maneras individuales: sus anhelos, sueños, frustraciones, esperanzas. En este sentido, el teatro, —digamos— tradicional o dramático que descansa en los lineamientos aristotélicos que, como menciona Claudia Cecilia Alatorre: “representan la historia del hombre enfrentado a la evolución social” (Alatorre, 1994: 14), permite mostrar la dialéctica de los fenómenos celebrados en una suerte de núcleo denominado *drama*. Las directrices de este producto trazan el dibujo de confluencia o de fuerzas equidistantes y tirantes, determinado a partir de las voluntades humanas, por un lado, y las circunstancias históricas-políticas-sociales de la colectividad, por otro.

El drama va a entenderse, por tanto, como un fenómeno complejo que incide en lo individual y a la vez y simultáneamente en lo social, pues, aclara Alatorre: “el hombre es un ser social; pero, también es individuo” (1994: 14).

Estas concepciones del teatro y de su naturaleza dramática amparada bajo la teoría de Aristóteles, se aunaron a una lectura muy minuciosa de los hallazgos de esta teórica mexicana. Dicho ejercicio fue posible debido a la directa transcripción de sus apuntes convertidos luego en su imprescindible libro *Análisis del drama*, publicado por primera vez en 1986 (editorial Gaceta), así como el afán personal de exploración en la historia cotidiana; es decir la de hombres y mujeres que planean poner en práctica sus proyectos particulares. En el caso de *El viaje de los cantores* va a resaltarse el afán de los

personajes (como individualidades y como colectividad) para incorporarse a la fuerza laboral en otro país, puesto que en el suyo no hay oportunidades.

Desde pocos años atrás, a la escritura de esta pieza pueden rastrearse ejercicios dramáticos recibidos con fortuna en diversos certámenes nacionales. En 1986, por ejemplo, se obtendría el primer lugar del premio de dramaturgia “Expresión Escénica Jalisciense” con la obra *San Juan de Dios*, una pieza que —mediante una estructura fragmentada con saltos en el tiempo de la historia y mediante la utilización mixta de personajes histórico, míticos y cotidianos— se refiere al universo asfixiante del lenocinio en la ciudad de Guadalajara. Esta pieza dramática incorpora el acto milagroso del que es objeto Juan Sudat luego convertido en santo a merced de su caridad, así como la acción heroica de los insurgentes que lucharon por la Independencia también en el occidente de México. Este entrecruzamiento anecdótico puede entenderse como una alternancia del bien en el muladar de las acciones humanas “como si estuviéramos viendo una grave, eterna, mecánica ley del universo: el amor generando el odio y éste transformándose a su vez en amor” (Carballido, 1990: 4).

En 1987 se obtuvo por segunda ocasión el Primer Premio “Punto de Partida” de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que había ganado un año antes también la pieza *San Juan de Dios*, ahora por la obra en un acto *Dos a uno*, que expone a los miembros de una familia de clase media urbana. En el texto se revisan las relaciones del convivir familiar como las acciones nucleares de esta célula social “desajustada”. Pareciera que los mayores no dan espacio adecuado a las generaciones más jóvenes que ya puján por su necesidad de reconocimiento y autodeterminación; los padres insatisfechos se enfrentan a los hijos que buscan sus propios lugares y formas de autorrealización. De esta pieza expresaría Emilio Carballido en el “Prólogo” del libro que: “vemos una familia en el quehacer constante y cotidiano de atormentarse unos a otros, y vemos también las fuerzas sociales, económicas y atávicas que condicionan a los personajes. La utilería se va volviendo un juego de símbolos y en todo hay una progresión constante, natural y lógica” (Carballido, 1990: 4).

En este apretado periodo de reconocimientos nacionales, debe también hacerse la mención de que la pieza *Cumbia (hasta las 3 de la mañana)* ganó en 1987 el Premio Nacional Obra de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, que también, a juicio de este importante maestro y dramaturgo:

[...] guarda especialmente razones de buena hechura, de intensidad desgarrada y de confusión de valores que la hacen obra importante. Los personajes tienen una ansiedad de darse y disfrutar con su cuerpo, de recibir en otros cuerpos un reconocimiento de que valen, son, y de que esa fiebre es legítima. En respuesta son humillados, violados, maltratados hasta la muerte del cuerpo en algún caso. Nuevamente, la sociedad circundante y sus leyes están presentes en un dibujo claro de acusaciones concretas (Carballido, 1990: 4).

Las obras comenzarían a representarse tanto en Guadalajara como en Monterrey. Entre ellas *En la oscuridad del laberinto* (estrenada muy tempranamente en 1982), *Misericordia*, *Cocinar el amor* o *Vapor*.

Se plantea, pues, con el breve enunciado de estos otros textos dramáticos, un mapa de referencia donde la obra que nos ocupa se coloca dentro de la línea de preocupaciones autorales de su momento: lo social, la presión económica que soportan los personajes, la pulsación del deseo, el reconocimiento de un ambiente real incorporado a la ficción dramática, y la urgencia por alcanzar las metas planteadas por parte de los personajes que van a oponerse a una trayectoria plagada de los más diversos obstáculos.

INFLUENCIAS

Muy tempranamente, ya desde *San Juan de Dios*, va a advertirse cierta influencia de Vicente Leñero, imprescindible periodista y dramaturgo que hizo uso de documentos de la historia nacional como en *El juicio* o *Martirio de Morelos*, para la concepción de sus textos. De esta manera el autor puso en crisis la historia oficial, mediante el recurso del denominado “teatro documental”. También sería creador de la categoría que denominó como “realismo real” o hiperrealismo, cuyos mejores ejemplos pueden encontrarse en obras suyas como *La mudanza* y *La visita del ángel*.

Hacia la segunda mitad de los años ochenta, a merced de la invitación del entonces llamado DBA (Departamento de Bellas Artes de Jalisco), Vicente Leñero y su muy cercano grupo de alumnos de aquel entonces, hicieron parada en la ciudad de Guadalajara donde muchos pudimos abreviar de sus conceptos y maneras de entender el teatro y la literatura dramática. Esto fue posible mediante sus talleres, conferencias, las pausas del café o los trayectos más mundanos como el tránsito entre el aeropuerto

y los respectivos hoteles suyos. Sabina Berman, Jesús González-Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda comenzaron a relatar las formas propias y tan subyugantes de sus respectivas composiciones ya probadas en los escenarios de la Ciudad de México con sonadas congratulaciones por parte de la crítica: desde *Muerte súbita* a *Águila o Sol* de Berman, de *Los niños prohibidos* a *De la calle* de González-Dávila, de *La fiera del Ajusco* a *Máscara vs. Cabellera* de Rascón Banda... Los jóvenes tapatíos que éramos en aquel entonces, francamente admirábamos las noticias venidas de la *troupe* dramática que hacía en la envidiable capital ese laboratorio tan apreciado por el público, y que fue conocido con el fresco nombre de *Nueva Dramaturgia*. En término muy general este movimiento estaría caracterizado por la diversa, múltiple y experimental forma de presentar sus propuestas y que, a su vez, como menciona Leñero, devolvió “a la dramaturgia mexicana su original primacía en el fenómeno teatral” (Leñero, 1996: 39).

Paralela a esta llegada de “buenas nuevas” para la forma dramática, mediante técnicas, temas y procedimientos experimentales que apelaran a una cercanía con el público, mis estudios profesionales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara permitieron un conocimiento de otras posibilidades de composición literaria que apela a la participación del lector/espectador en la dotación de sentido(s) al texto ya dramático. Mediante la vía de la teoría de la recepción (Jauss, Iser, Eco), se podía proponer una textualidad/espectacularidad que apoyara la *cooperación interpretativa* de los textos dramáticos que “otorgan un carácter de relevancia al receptor en el complejo sistema de producción de sentido [...] que le permite participar de la experiencia estética, y al tiempo reflexionar y reinterpretar sus propias condiciones de existencia” (Salcedo, 2016: 194 y 197).

Llevado a los terrenos de la ficción narrativa, en aquel periodo, el estudio de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar, permitiría aprovechar sus estrategias ahora trasladadas a los terrenos de la dramaturgia. En su “Tablero de dirección” el autor demarca la posibilidad de que su volumen es múltiple más que unitario: “este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades [de lectura]” (Cortázar, 2005: 111). Según se indica en este apartado, el primer libro se deja leer de manera convencional para concluir en el capítulo 56; el segundo libro empieza en el capítulo 73 y sigue un ordenamiento que va indicándose al término de cada capítulo.

Este sugerente ordenamiento nos condujo a varias elocuentes reflexiones. En primer lugar, se pudo marcar una diferencia entre el texto “imprescindible” del que

no lo es. De manera paralela se resaltó la importancia que se le otorga a la función de los lectores para la selección de la ruta de su propia lectura o aproximación al texto. Esta pluralidad evidentemente es interactiva y *conecta* de manera eficiente el texto con su receptor lanzándolo al espacio infinito de la verdadera lectura que ya había observado Carlos Fuentes. Va a resultar entonces como con el propio personaje de Morelli que propone a sus amigos del Club: “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana [...]. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y, en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto” (Cortazar, 2005: Cap. 154).

Esta estrategia discursiva permitió plantear la propuesta en *El viaje de los cantores* de la “Nota para la puesta en escena” que sugiere al lector, colectivo escénico o público, tres posibilidades de abordaje:

1. Representación de tipo lineal: de la escena 1 a la 10, siguiendo el orden que guarda el presente libreto.
2. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas sugerida antes de cada escena.
3. Una puesta quizá más interesante será aquella en la que, antes de cada representación, con o sin la opinión del público, se sorteen las diez escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche (Salcedo, 2014: 29-30).

Por otro canal y de forma muy afortunada, hacia la mitad de la década de los ochenta, es decir, antes de que la obra se escribiera, fui invitado a realizar un viaje a la ciudad de Nueva York, acompañando al maestro Emilio Carballido para recorrer museos y encontrarnos allí con académicos, artistas y editores. Durante ese placentero, definitivo e inolvidable viaje, pudimos asistir a una función del musical en temporada de *The mystery of Edwin Drood*, confeccionado a partir del texto incompleto del escritor británico Charles Dickens, quien falleció súbitamente en junio de 1870 antes de poder terminarla.

El montaje de Broadway respetó este espíritu de misterio y de texto incompleto, pues ya en el segundo acto, cuando debe focalizarse al culpable del crimen que da razón al texto, la música de la orquesta se interrumpe abruptamente. Los intérpretes preguntan al director de orquesta la razón de este repentino e inexplicable corte. Y

sucede que la partitura está inconclusa, pues Dickens, como decía antes, no alcanzó a concluir su novela.

Los protagonistas del musical se colocan números de identificación en su pecho mientras los comparsas bajan a la platea para preguntar a los asistentes quién parece que es el criminal de la trama para improvisar ante los espectadores ese desenlace escogido. Es de suponer que la sumatoria de votos da la elección que expresa la voluntad del público, como se hace saber en la pizarra ubicada a la salida del teatro. Esté en este caso trucada o no la fórmula, de cualquier manera resulta singular la participación de los espectadores. La motivación proporcionada por el hecho de ser tomados en cuenta abona a la eficaz recepción del espectáculo neoyorkino.

En este apunte pues, reconozco y al tiempo no menosprecio la experiencia como lector en el caso de *Rayuela* o como espectador para *The mystery of Edwin Drood*, misma que hizo huella en la memoria y que con breve posterioridad afloraría de alguna manera en los recursos dramáticos practicados.

ESTILO

Como resulta comprensible, el paso por la Universidad de Guadalajara y específicamente en la pujante licenciatura en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de aquellos años, permitió abreviar en las obras de tres autores que resultarían imprescindibles para la composición de *El viaje de los cantores*: Fernando del Paso, Federico García Lorca y Juan Rulfo.

Del primero, a partir de su inolvidable María Carlota Amelia de Bélgica, quien en el largo inventario de su vida realiza un devaneo de alto contraste entre la lucidez y la locura. El largo y fragmentado monólogo de la otrora emperatriz de México diseminado en las *Noticias del Imperio* —que por cierto ha sido llevado exitosamente a escena por su alta calidad literaria y dramática— fue de alguna manera nota de inspiración para la Abuela de *El viaje*, quien en algún momento de la obra pide le digan a su nieto que vive en Ciudad Juárez, a ese que le dicen “El Mosco”, que se está volviendo loca... Evidentemente hay una zanja profunda entre la realeza de la mujer de Maximiliano y esta longeva zacatecana, y obviamente entre la calidad de los productos artísticos; sin embargo, el tono de nostalgia, senectud y locura, mediado por el artificio literario, las vuelve —al menos a la vista de quien esto escribe— algo colindantes.

Por otra parte, y como sabemos, la naturaleza de las mujeres mucho importó a García Lorca. En sus obras aparecen féminas heroicas como Mariana Pineda, idealizadas como Doña Rosita, gallardas o tiranas como Bernarda Alba, extraídas todas de la provincia española; son alegorías y jirones que reflejan diversas circunstancias ya como entidades individuales o como voces que arman una colectividad. Como menciona Dionicio Morales: “La mayoría de las mujeres en el teatro de Federico García Lorca son perturbadoras, de una pieza, pero también son rebeldes por naturaleza, como las heroínas griegas que retan y vencen sus designios” (Morales, 2017: 1). Algunas de ellas, sin embargo, son también las chismosas de los pueblos. Tan ocurrentes, hirientes e insidiosas aparecen en *Yerma* remarcadas con un aliento del coro trágico griego que menciona Morales. De este perfil son las mujeres como las que aparecen en la Escena segunda de *El viaje*, quienes, agazapadas entre bultos, cajas de cartón y alguna gallina amarrada con un lazo en la estación de Ojo Caliente, no desperdician el tiempo para señalar a la Mujer 5, la joven embarazada, que al igual que ellas va a quedarse sola en el pueblo.

Estas mujeres viven en carne propia su frustración. Dejan aflorar la envidia contra la más joven del grupo que ensimismada sólo se pregunta para cuándo su Chayo habrá de regresar de la faena, del viaje que está por emprender hacia los Estados Unidos. Este conjunto de mujeres que no tienen nombre propio ni apellido porque son una y todas juntas al tiempo, son como la plasta multiforme de las voces y clamores de los pueblos que ven partir a los hombres. Mujeres como las de Anacleto Morones que se expresan medio embozadas con su voz tan propia de algunos pueblos o rancherías del sur de Jalisco.

Aunque las mujeres de *El viaje* no son particularmente “viejas y feas como pasmada de burro”, que es como se les describe en el cuento rulfiano, sí son mujeres que corren a la oficina de correos a ver si llegó alguna carta del familiar ausente, son mujeres dolidas que duermen solas y que, para satisfacer el abandono sexual de los maridos, se meten el dedo mientras lavan la ropa.

Con todo propósito, Rulfo se asoma también en los parajes inhóspitos del texto dramático que producen temor o al menos extrañamiento ante el espacio circundante. Pero ante todo, Juan Rulfo está presente en el lenguaje como en la tesitura de incertidumbre y también en la dubitación acerca de la propia existencia. Así puede advertirse en la forma usada por los personajes de la primera escena, quienes expresan:

RIGO: ¿Y si ya estamos tronados?

LAURO: ¿Qué traes, tú?

RIGO: Sí, ya, desde el otro día, al querer pasar la línea nos balacearon, y aquí estamos como pagando las culpas... (Salcedo, 2014: 33-34).

En resumen, pues, estas obras como las de Fernando del Paso, García Lorca o Juan Rulfo son marcas de alto calado que sin mucho esfuerzo se dejan entrever en el texto dramático aludido. La calidad del trabajo dramatúrgico no rebasa, por supuesto, los inalcanzables hallazgos de esos autores universales.

DISONANCIAS

La importancia y naturaleza del Premio Tirso de Molina permitió que la obra *El viaje de los cantores* tuviera un auténtico lanzamiento a la escena internacional tanto para el texto como para su autor. La distinción en esa ocasión consistió en un millón de pesetas para el autor, generosa cantidad que bien ajustó para muchas cosas. Parte del estímulo fue también la publicación en la colección de lujo del Instituto de Cooperación Iberoamericana y su colocación en los diferentes salones de lectura de España en el mundo. Sin embargo, la parte más agradecible de ese reconocimiento fue la producción de la obra en el país del autor y una gira por el país anfitrión.

Estas inapreciables condiciones de producción hicieron que la obra arribara rápidamente al escenario no sin sortear algunos obstáculos como la intención de imposición de director escénico por parte de aquella Coordinación de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Al tiempo de darse a conocer el premio y la intención española de producción, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) solicitó al autor una terna de probables directores. Sin embargo, uno a uno fue descartado para poner en la mesa el nombre de Luis Valdés, el importante director de teatro y cine afincado en California, con quien desafortunadamente no se concretó el montaje.

Unas semanas tensas hicieron que —como en fastidiosa película de espionaje— me trepara en un avión en la ciudad de Tijuana para aparecer de improvisto en el Consulado de España en México a petición de los funcionarios de esa oficina internacional, para participar en algunas discusiones y condiciones de coproducción entre ambos países. Derivado de ello hubo algún encuentro ríspido con burócratas

de la cultura de México que querían imponer y no consensuar. Fueron semanas inútilmente tensas y llamadas telefónicas fortuitas en donde fui incluso advertido del riesgo de propiciar cierta instrucción dirigida a opacar mi trayectoria profesional. Finalmente, el montaje de estreno lo dirigió Ángel Norzagaray a quien no conocía todavía ni en persona ni en obra, pareciéndome un creador respetable que, aunque sinaloense había hecho finca años atrás en Mexicali, Baja California, trabajando allá con un grupo teatral que comenzaba a generar simpatías y buenas críticas en el mundo del teatro. Norzagaray recibió todo el apoyo de su universidad donde trabajaba, para poder desplazarse a la Ciudad de México y comenzar con el montaje de la pieza; para ello convocó a un conjunto de actores compañeros suyos de la licenciatura en la Universidad Veracruzana, entre los que figuraban Dolores Heredia, Dagoberto Gama, Claudia Gidi y Miguel Galván, que eran parte de un reparto de casi una veintena de actores y actrices.

La obra se estrenó en el Teatro Julio Jiménez Rueda bajo el membrete de Compañía Nacional de Teatro del INBA, dentro del II Gran Festival de la Ciudad de México, en septiembre de 1990. El diseño de la impresionante escenografía fue de Jan Hendrix, la iluminación de Alejandro Luna y el vestuario de Tolita Figueroa.

El montaje realizó una breve temporada en el Jiménez Rueda antes de hacer gira por varias ciudades del norte: Mexicali, Tijuana y Ensenada en Baja California, y Monterrey, Nuevo León. La gira internacional inició en un avión de Iberia (llamado curiosamente “Tirso de Molina”), con funciones de notable éxito en el Teatro Manuel de Falla de Cádiz dentro del Festival Iberoamericano, y en la Sala Olimpia (ahora Teatro Valle Inclán) de Madrid, en el Festival de Otoño 1990.

El arribo del montaje a España fue recibido también con la edición de la obra en la imprescindible revista *Primer Acto* que fundó y dirigió José Monleón, y el contrato para la filmación de la pieza por parte de Televisión Española que fue en parte gestionada por Moisés Pérez Coterillo, director en aquel entonces de la revista *El Público*. De ambos siempre recibí expresiones de aprecio para la obra y mi persona.

RECEPCIÓN

Dos aspectos llamaron gratamente la atención al momento de abrir la plica de identificación del autor de la obra. Uno de ellos fue que éste era mexicano. Debido a

que antes nunca alguien oriundo de ese país había conseguido la importante presea, se hizo un revuelo también en territorio nacional. La otra razón de sorpresa fue constatar la edad del autor que en esos momentos apenas estaba cumpliendo los veinticinco años.

Ambas condiciones hicieron que no cesaran las entrevistas locales, nacionales e internacionales; ya desde *El Mexicano* en Baja California que dedicó planas enteras para dar a conocer detalles del premio y del proceso de escritura, o por vía telefónica para la Radio Cultural de España. En el Centro Cultural Tijuana (Cecut), sitio de trabajo en aquellos momentos, el premio fue acogido como una fiesta. Recibí las amables instrucciones de Pedro Ochoa Palacio, su director, para dejar mis ocupaciones de Técnico en Sistema *Speed* adscrito al Cine Planetario Omnimax y dedicarme a la atención derivada del reconocimiento internacional.

Enseguida vinieron, por así decirlo, dos premiaciones. La primera fue en el mismo mes de diciembre de 1989 en el Cecut a donde acudió Delfín Colomé, agregado cultural de la Embajada de España en México. A esta ceremonia acudieron funcionarios federales del naciente Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a quienes, en rueda de prensa, reclamé espacios para la difusión de los jóvenes autores. Esta incidencia sería muy bien recibida e impulsada por Jorge Ruiz Dueñas, quien a los pocos meses inauguró la colección de libros de “Tierra Adentro” con la publicación de *El viaje de los cantores y otras obras de teatro* en 1990; suceso extraordinario de apertura para un repertorio de literatura realizado precisamente con un libro de teatro.

En la trilogía se consideró editar también las obras “Arde el desierto con los vientos que vienen del sur” y “Sinfonía en una botella”, con un amable como inteligente prólogo de Héctor Azar que se referiría a este material como un acercamiento a “la frontera y sus muertos, la frontera y su poesía, la frontera y sus carcajadas lacerantes”.

La segunda premiación se efectuó en el Hotel Camino Real de la Ciudad de México en el marco de la visita de los reyes de España a este país (en enero de 1990), y presidida por el Excmo. José Abascal, entonces Ministro de Relaciones Exteriores de aquel país. A esta última cita acudieron personalidades del ámbito cultural de México como Víctor Hugo Rascón Banda, José Ma. Fernández Unsaín, Hugo Argüelles o Luis G. Basurto, quienes participaron de la celebración.

Para 1990 y adelantándose a la fecha del estreno de la obra en México, Raúl Moncada ya había realizado la traducción al inglés que tituló como *The crossing* y que se presentó como lectura pública en el Old Globe Theatre de San Diego, California.

El montaje de su traducción se llevó a cabo en enero de 1991, por Teatro Vista en Chicago, Illinois, misma que dirigió Henry Godínez: fue éste un montaje emotivo y memorable realizado en el corazón del barrio mexicano.

La traducción a lengua alemana la realizó Wilfred Böhringer (*Die reise der sanger*), transmitiéndose durante varias ocasiones en distintos años, por parte de Westdeutscher Rundfunk WDR en Colonia y Berlín, y se publicó en la antología *Theaterstücke aus Mexiko* con una presentación de Heidrun Adler.

En 2001 se firmó el contrato de representación para la difusión de la traducción francesa (*Le voyage des chanteurs*) de Ángeles Muñoz, con Radio Cultural de Francia. Esta versión se publicó con el nombre de *Passage* en Editions de la Mauvaise Graine, en Lyon, Francia, en 2005.

La obra se ha representado también en varias ciudades de Holanda (2006), Bielorrusia (2009), República de Corea (2013) y República Checa (2016), además de otros montajes en lengua inglesa realizados en diferentes ciudades de Estados Unidos. Por otra parte, esta obra tampoco ha dejado de realizarse desde entonces en diferentes ciudades de México, incluyendo también otras puestas de las que se tiene noticia en países como Colombia, Venezuela, Estados Unidos y España. El registro actual de las puestas en escena de las que se tiene noticia es superior a veinticinco; es decir que en promedio se ha fraguado un montaje diferente por año. Tan sólo en 2017 diferentes versiones de la obra se vieron en Zacatecas, Aguascalientes, Querétaro y el Estado de México.

La constatación de un premio como éste es la resonancia que aparece como una prueba de fuego; es decir, la consecuencia tan continuada de sus estudios especializados, los estrenos, traducciones, publicaciones y derivaciones a otros productos culturales como las versiones radiofónicas desde Francia y Alemania, o las operísticas vistas en Holanda, en el Teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca o en el Julio Castillo de la Ciudad de México.

En la actualidad, también va avanzando la realización de los trabajos documentales y una adaptación cinematográfica que ya se prepara. En pocas palabras pues, la auténtica estatura de una obra dramática se alcanza sólo paso a paso y a lo largo de los años. En el caso mexicano quizá sea únicamente *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, la otra pieza de teatro que conserva esas cualidades de amplitud, persistencia y reconocimiento tan constante.

POST-DOCUMENTO

Algunos estudiosos han querido ver en *El viaje de los cantores* una obra de teatro documental, considerando la motivación dramática de origen y el suceso que se cuenta. Parte de esta apreciación tiene que ver sin duda con la nota de prensa extraída de la primera plana de *La Jornada* que, con los créditos correspondientes, se ha dejado acompañar en las diversas ediciones de la pieza:

Tráfico humano

18 MEXICANOS MUERTOS AL INTENTAR PASAR A EU

Dpa, Notimex y Upi, Sierra Blanca, Texas, 2 de julio. Un vagón de ferrocarril herméticamente cerrado, bajo temperatura ambiente de 40 grados, se convirtió en una trampa mortal para 18 mexicanos que intentaban ingresar ilegalmente a Estados Unidos. Sólo sobrevivió Miguel Tostado Rodríguez, un joven de 24 años que logró abrir un agujero por donde respirar.

El compartimento había sido sellado por fuera por un contrabandista de inmigrantes, quien al parecer no se percató de que el vehículo quedaba así herméticamente cerrado.

(*La Jornada*, viernes 3 de julio de 1987: 1).

El paratexto permite ubicar en un tiempo y espacio tan precisos a la obra que va a leerse o representarse. Esta particularidad la aprovechó Sandra Félix en uno de los montajes realizados en la Ciudad de México, donde los espectadores entraban a una sala de La Ciudadela antes de ingresar al espacio propio de la representación, y quienes literalmente eran encerrados en la pequeña cámara y obligados a leer las noticias ampliadas y colgadas en los muros de la estancia. Esta condición de encierro y hacinamiento hacía que el público pudiera sensibilizarse ante el hecho dramático.

Para el montaje de 2013 que dirigió Mauricio Pimentel en el Centro Dramático de Michoacán, el equipo de trabajo me externó la necesidad de incluir en el texto algunas referencias temporales más cercanas, por ejemplo la emigración femenina en ascenso, el desplazamiento forzado motivado por la violencia como una consecuencia de la declaración de guerra por parte de Felipe Calderón, y su gobierno, al narcotráfico, la delincuencia organizada contra los inmigrantes nacionales y ya de otros países en su tránsito a los Estados Unidos, la trata de personas, etc. Como resultado se redactó la escena “XI. Años, lustros después...”, que en 2014 se integró a la edición conmemorativa de 25 años de la obra y que editó la Universidad Autónoma del

Estado de México, misma que tiene versión electrónica de descarga gratuita en el sitio de esta institución: <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/21602/El%20Viaje%20de%20los%20cantores.pdf?sequence=1>. El montaje se estrenó en la ciudad de Pátzcuaro y realizó una larga gira por el estado de Michoacán, alcanzando la develación de placa por cien representaciones.

Ha sido, por su parte, el joven director Raúl Rodríguez, uno de los más fervientes defensores de la lectura “documental” de la obra —y de la estética que se revela en varias de sus puestas en escena a obras de mi autoría—. Egresado de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), Rodríguez realizó allá una puesta que sirvió para probar su premisa, resaltando la intención confesional de algunos personajes, el dato como constatación de un hecho comprobable y las propias vivencias migrantes de los actores.

A pesar de que la reflexión autoral me ha llevado a considerar las noticias y la argamasa de hechos comprobables como materia prima de algunas de mis piezas, y que soy consciente además de que *El viaje* como propuesta literaria bordea el denominado teatro documento, la obra es también otras cosas como se ha intentado exponer antes.

Sin embargo, y para cerrar este artículo, quiero relatar uno de los montajes de 2017 que dio a la propuesta escénica un viraje estético inapreciable.

En octubre de ese año se estrenó la obra de manera profesional, a cargo de la Compañía Municipal de Teatro dirigida por José Concepción Macías Candelas, en la ciudad de Aguascalientes, en el prestigioso recinto del Teatro Morelos ubicado en pleno centro de esa capital. Una de las razones para demarcar la importancia del montaje es debido a la relevancia que ese Estado tiene para el itinerario trágico, sumado además al hecho de que nunca antes se había visto en escena la obra en ese punto del país.

La breve temporada se enmarcó en las festividades de aniversario de la ciudad y con una excelente difusión de boca a boca que tuvo abarrotadas cada una de las representaciones, incluso dejando personas fuera del teatro debido a la ocupación total del recinto. En alguna de estas funciones a la que asistí como invitado por la Compañía Municipal, me encontré en el vestíbulo del teatro con el propio Miguel Tostado Rodríguez, quien me recibió con calidez y con una gran sonrisa. El único sobreviviente de la tragedia estaba en el teatro y compartiría impresiones conmigo. Ha sido una de las más conmovedoras experiencias en toda mi trayectoria.

Miguel y yo nos miramos largo rato y hablamos alternadamente sin despegarnos la vista. Según me fui enterando, él se había subido al vagón ya casado, tardaron en

abrir las puertas del tren dos horas, después de que había recobrado el conocimiento, consiguió tener una estancia regular en Texas, aprendió el oficio de cocinero, regresó a Pabellón de Arteaga en Aguascalientes, abrió algunos restaurantes allí, se hizo voluntario de rescate, ahora era abuelo... En el tiempo real, Miguel y yo somos casi de la misma edad.

Fue una conversación a galope veloz, sintiendo que teníamos los minutos muy contados antes de la representación que ni él ni yo habíamos visto. Sentados ya uno al lado del otro en la luneta del teatro, le expresé que aquello que veía era una recreación del hecho trágico, que evidentemente estaba muy pasado por la ficción y la mentira dramática; él me observó con detenimiento y pausadamente me dijo que ya conocía la obra que alguien le había dado a leer años antes; que sabía distinguir a Miguel Tostado Rodríguez, que era él mismo, de “el Miqui” que es el personaje de la obra, y que en definitiva estaba muy contento.

La obra inició con puntualidad. Desde la penumbra comenzó a darse corporeidad a un tren en movimiento mediante un equilibrado y efectivo juego de iluminación y proyectores. El elenco comenzó entonando los *Tristes recuerdos* que, aunque no se menciona en el texto, la canción de Tony Aguilar estaba muy presente en la temporalidad de la obra cuando fue escrita. El público siguió una a una las diversas escenas del libreto. No hubo rechinos de butacas. La puesta fue impecable. El silencio apabullante sólo se rompió hacia la parte final de la representación cuando comenzaron los sollozos debido a la proyección de materiales inéditos: las fotografías y un video pudieron observarse para referir el regreso en avioneta de los seis cadáveres a Ojo Caliente, Zacatecas, antes de la multitudinaria celebración religiosa y la inhumación en aquel doloroso julio.

Dentro de esos documentos visuales, resaltó la foto del propio Miguel Tostado, tomada un día de junio de 1987. Mediante una extraña alquimia teatral, pudimos ver esos materiales y constatarlos con el más importante de todos los documentos: la propia persona parlante.

Al término del espectáculo subimos al escenario del Teatro Morelos y pudimos conversar con el auditorio que, al igual que nosotros, estaba conmovido por la referencialidad y la experiencia escénica compartida. El teatro documento daba otra vuelta de tuerca al contar con la voz viva de uno de los protagonistas del viaje y el único sobreviviente.

GRATITUD

Desde 1989, fecha en que la obra se dio a conocer, hay ya un número largo de creadores, grupos, compañías, directores, promotores, editores, traductores, críticos, investigadores, estudiantes, que han dado muestra de cariño para mi obra y mi persona. En algún momento, el maestro Emilio Carballido me expresó que una pieza y un premio como el que aquí se describe me señalarían con el desprecio y la envidia por parte de algunos miembros del gremio; que ganar un reconocimiento como éste se convertía en un atrevimiento imperdonable. Y aunque sus sabias palabras han tenido alguna razón circunstancial, en ventura hago constar que casi nunca ha sido así, pues pocos no son los que generosos me han extendido la mano durante todos estos lustros. Gracias para todos ellos.

Agradezco de manera muy especial a Miguel Tostado Rodríguez —a quien humildemente dedico este otro documento—, por su generosidad, amistad y condescendencia. La cercanía entre nuestras edades fue definitiva para que, por gracia de la empatía, pudiera iniciar y concluir la obra con las consecuencias ya explicadas. Después de la función de aquella tarde de octubre de 2017, él y yo nos intercambiamos nuestras señas de ubicación prometiendo encontrarnos ya en la Ciudad de México o en Aguascalientes, para conversar sin prisa sobre el teatro nuestro y sobre los rumbos de nuestras propias vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia (1994). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Carballido, Emilio (1990). “Prólogo”, en *Teatro de Hugo Salcedo: Cumbia (hasta las tres de la mañana) Vapor. Dos a uno*. México: Editorial Universidad de Guadalajara, 1990, pp. 3-4.
- Cortázar, Julio (2005). *Rayuela*, ed. de Andrés Amorós. Madrid: Cátedra.
- Leñero, Vicente (1996). “Introducción”, en *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México: El Milagro, pp. 9-39.
- Morales, Dionicio (2017). “Las mujeres de Federico”, en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/las-mujeres-de-federico/>. Fecha de consulta: 28/12/2017.
- Salcedo, Hugo (2014). *El viaje de los cantores*, Edición conmemorativa 25 años, pról. / Estudio introductorio de Peter Beardsell. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Salcedo, Hugo (2016). “Tendencias: diseño y reescritura del texto dramático”, en *Restituciones. Ensayos sobre literatura y teatralidades*. México: La Zonámbula-UABC, pp. 192-197.
- “Tráfico humano. 18 mexicanos muertos al intentar pasar a EU”, en *La Jornada*, México, 3 de julio de 1987.

RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS DEL ARTE TEATRAL

Alejandro Flores Solís

Universidad Autónoma del Estado de México

UN MOMENTO, UN RESPIRO...

Cuando se reflexiona sobre la realidad, se encadenan de manera inmediata hechos y antecedentes, se estructuran vínculos y discursos relacionados con el pasado, se rememora la serie de acontecimientos o sucesos históricos, se alude a aquello que ya pasó, lo acontecido. Sin embargo, es necesario precisar que no todo es pasado, no todo remite a lo ya realizado, así como tampoco implica todo lo sucedido.

Antes bien, es un juego dialéctico en el que los hechos presentes tienen como sustento antecedentes mediatos e inmediatos, que se mueven y desplazan en un vaivén, entre lo que es y ha sido, incluso entre lo que puede ser. Lo anterior tiene como fundamento una premisa defendida por historiadores: *No se puede hablar de la historia en un sentido total y abarcador* (Antequera, 2011).

Hablar del pasado es recurrente porque de ello depende la comprensión de quiénes somos y hacia dónde vamos. Se comenta sobre lo acontecido como una búsqueda necesaria, inmanente de todo grupo humano. Desde esta perspectiva se habla de una cultura histórica a través de la cual todo colectivo expresa su manera de pensar y comprender los acontecimientos que le rodean, los hechos que se han vivido y la manera de reencontrarse con los procesos de la conciencia social que se reconstruyen en el interactuar cotidiano de los sujetos, la generación de representaciones que son el receptáculo creativo de experiencias acumuladas en cada proceso sociocultural reflejadas en una reproducción histórica (Cataño, 2011).

La constitución de esta cultura histórica implica recordar e incorporar aprendizajes correlacionados entre lo individual y lo colectivo, generados a partir de experiencias vividas que son compartidas y se perpetúan en una búsqueda continua que todo actor social realiza en colectivo para encontrar su pasado y presente, lo cual tiene un lugar especial en el quehacer y sentir grupal. Y aunque esta cultura esté cargada de subjetividades, permite comprender el *ser/estar* en el mundo, que a su vez logra la creación de sentidos y la comprensión de la realidad que se estructura en un continuo devenir.

Dicho devenir implica la percepción, interpretación, orientación y motivación que opera para la apropiación de la cultura que gesta la sociedad en su seno, que al mismo tiempo se expande, se relaciona con otros ámbitos, lo que provoca se compartan, acumulen y diversifiquen los sentidos y se multiplique la comprensión de la realidad en sí misma.

Lo anterior refiere a la serie de construcciones que se elaboran a partir de los recuerdos, validados a través de relatos en el seno del colectivo, y a su vez permite diferenciar a la cultura histórica de la memoria histórica. Aunque ambos se relacionan y complementan, también ayudan a la reconstrucción de un pasado, la manera en que cada uno lo hace implica caminar diferentes senderos metodológicos. Sin embargo, uno y otro no pueden negarse, antes bien se complementan, pero es importante tener la claridad que esto tiene implicaciones en cuanto al conjunto de significaciones que pueden desprenderse.

El caso que nos ocupa, para este escrito, es la Memoria Histórica (en adelante se utilizará MH), comprendida como un referente a partir del cual se edifican imaginarios socioculturales, convergen realidades, construcciones y representaciones sociales, que permiten se reelaboren las interacciones socioculturales, se constituyan de igual manera identidades. Es una manera de apoderarse de la memoria, del recuerdo, del pasado, para incorporarlo al presente a través de relatos (Bresciano, 2013).

Por ello, la MH es un referente importante de la sociedad contemporánea, aunque depende de la realidad que se observe o las realidades que se interpreten. Ante estas circunstancias el pasado más inmediato no suele cristalizarse como memoria histórica como tal, sino después del transcurso de cierto tiempo, en todo caso constituye un conjunto de experiencias que puede constituirse en un material para la ficción literaria.

Ficción que se estructura a través de la diversidad de referentes interpretativos, aunque éstos se hallen inundados de subjetividades, de significaciones que el actor-escritor constituye como importantes. A partir de ellas se valoriza la realidad y se funda como un referente interpretativo de la misma. Es decir, entre quién produce, cómo se direcciona, hacia dónde y quién hace la lectura de éste, se conjunta un cúmulo de interpretaciones significativas.

Cada una de estas interpretaciones condiciona la manera de ver la realidad, la reestructura y moldea de acuerdo con sus propios intereses del conjunto de imágenes que se quieren proyectar. La representatividad en este caso se hace visible, se direcciona hacia rumbos conocidos, aunque en ocasiones no suceda de esa manera. En tal caso la ficción es una construcción de la realidad, tejida sobre un cúmulo o conjunto

de interpretaciones. Sin embargo, es necesario acotar que la MH si bien implica un conjunto de construcciones socioculturales, también permite encontrar conexiones de líneas inscritas de manera indirecta con la realidad circundante. Y aunque no es la realidad en el sentido amplio de la palabra, sí dibuja, moldea y acopla la sensopercepción para alumbrar y orientar el conjunto de interpretaciones.

En este sentido, para comprender la realidad se le segmenta, se ajustan los universos, se direccionan los lenguajes, los gestos, la palabra misma. Por ello, a pesar de que la MH es un recuerdo colectivo, una evocación volcada hacia el presente con una alta carga de valor simbólico respecto a las acciones colectivas vividas por un pueblo en el pasado, no puede sustituir a la realidad como tal, pero se las ingenia para articular representaciones de ésta a través de una diversidad de matices (Aróstegui, 2004).

Tales representaciones de la realidad tienen que observarse como un crisol de sentidos y significaciones que de manera multidireccional regresan al conjunto de experiencias que los sujetos de manera individual viven, pero además registran, dejan rastros. De tal forma que la MH se articula como un hecho en constante construcción, aprueba acciones que permiten preservar la identidad y la continuidad de un pueblo para no olvidar lo aprendido, sea cual sea el acontecimiento abordado. Es un camino que se ha formado con el objetivo de no repetir errores del pasado. Por ello, quien mantiene viva la llama de la memoria no son los individuos por sí solos, es el colectivo quien da sustento y forma a los sucesos, al mismo tiempo que moldea con detenimiento cada acontecer, pero, ante todo, matiza y colorea la realidad de todo relato que emana de éste.

Así, la MH se reestructura a partir de discursos y/o narraciones que convergen en la cosmovisión de la comunidad, que al mismo tiempo da sustento al relato y a sí mismo. Es una manera de reintegrarse al mundo a través del conjunto de lenguajes que narran una y otra vez el hecho de vivir, pero también es una manera de accionar, o bien, manipular la realidad.

La MH se produce a través del espacio y el tiempo, de la construcción de los lenguajes, la familia, la religión, relativos a determinados grupos sociales que hacen de la memoria colectiva un ejercicio intersubjetivo. Queda claro que quienes “recuerdan” son los “individuos”, pero este ejercicio no lo hacen en solitario, sino en relación con otros en una interacción continua, con base en huellas de reconocimiento de lo sucedido en grupos que tienen una relación con determinados acontecimientos.

Sin embargo, la construcción expuesta desde las bases de la intersubjetividad, de la interacción y del relacionamiento profundo, permiten recrear configuraciones sociales del mundo, construcciones diversificadas de la realidad. Desde esta perspectiva, la memoria social y la territorialidad se convierten en ejes fundamentales que, con base en las formas de relacionarse, del entrecruce de tradiciones, desembocan elementos dinámicos que postulan diversas posibilidades de percepción del ambiente, el territorio y la identidad. De esta manera se ejerce una continuidad de movimientos que propician la elaboración simbólica de la temporalidad y la espacialidad.

Por ello, la construcción de la MH está basada en la reelaboración de un pasado en movimiento continuo con diversos rostros que le permiten ser transitivo, desembocar en tradiciones escritas y orales, pero también en un cúmulo de hechos y actos generados en continuidad

En ese sentido, la memoria no es sólo el resultado de los recuerdos que funcionan como un cúmulo cultural que permanecen estáticos en la espera de ser utilizados. Más allá de esto, la memoria cumple una función activa a partir de los diferentes caudales significativos que se despliegan en las múltiples narraciones y la acción comunicativa que implican las formas de comprensión y sentido que la realidad adquiere en determinadas circunstancias contextuales (Figuroa, 2012: 6).

Es recurrente que dentro de una historia aparezcan otras, se acumulen, se crucen y se relacionen. Cada ocasión que se narra, se significa una y otra vez la acción comunicativa, se reconstituye el aprendizaje y el conocimiento. Así, aparecen relatos que cuentan infinidad de historias en una diversidad de contextos, de tiempos y espacios. Y es que los relatos dan sentido a la vida, y para ello encuentran su fundamento en el reconocimiento del pasado.

Cuando se reconoce un segmento de la vida, se valida la diversidad de realidades en las que interactúan los sujetos, aunque ello implique actuar a partir de claves de identificación que permiten comprender el entorno en el que se interactúa, así como reconocimiento de otros sujetos (Antequera, 2011).

Es así como la MH se vincula con la existencia de afectaciones a nivel colectivo de determinados acontecimientos relevantes de la sociedad, las cuales dejan huellas identificables de los hechos pasados, por ello se insiste que no es un asunto de recuerdos y de rememoración, antes bien implica una selección, interpretación y la

adquisición de formas narrativas a través de los cuales se evoca, se piensa y se transmite (Antequera, 2011).

Es un ejercicio intersubjetivo a través del cual se interponen visiones, se rompen barreras, se reestructuran discursos, pero ante todo genera prácticas socioculturales específicas. Es el resultado de lo que produce el decir del pensar y la producción discursiva, en donde la verdad aparece, no como la constatación de un juicio, sino una producción, una creación que resulta del devenir. Inversamente, el pensar no es conclusivo, sino extensivo (Estal en Dubatti, 2010: 14).

De esta manera los discursos se estructuran como actos que reflejan en sí esos discursos. No es el conjunto de ideas que se construyen sobre una realidad en específico, antes bien, se distingue de manera particular al conjunto de acciones que tienen como sustento a los imaginarios sociales, en correlación íntima con la construcción de discursos socioculturales.

Con base en lo anterior, toca ahora el turno de compaginar esta MH con la realidad sociocultural que nos ocupa en este escrito, me refiero a la migración en conjunto con la estructuración de la memoria escrita, visualizada a través de un texto dramático del autor jalisciense, Hugo Salcedo, cuestión que se aborda en las siguientes líneas.

UN SUEÑO PROFUNDO, RED DE SUEÑOS

La migración se hace presente no sólo como una realidad que ha sido y se continúa abordando desde una diversidad de áreas del conocimiento, como un tópico que es necesario comprender, pero de igual forma atender por las consecuencias socioculturales que trae consigo.

Aunque en términos generales se la advierte como el cambio de residencia que realizan los sujetos, ya sea temporal o de manera definitiva, este cambio implica ubicarse en un nuevo lugar y conlleva búsquedas, encuentros y desencuentros, pérdida de arraigos, adquisición de nuevas costumbres, estructuración de nuevas realidades, pero ante todo la manera en que se constituye la interacción sufre modificaciones, se reestructura a través de los procesos socio-comunicativos entre los actores sociales. El dejar a familiares en el lugar de donde se parte obliga a organizarse nuevamente, pero de igual forma, al lugar donde se llega se adecúan las formas y los mecanismos de interacción.

La migración obliga a la reelaboración de cada comunidad, en un movimiento en el que se observan cambios, continuidades y transformaciones que se manifiestan hacia el interior, pero también hacia el exterior. En esa dinámica se distinguen elementos estructurales macro y micro que ayudan a la comprensión de esos flujos. Ajustes y desajustes se entrelazan, desde lo individual a lo grupal y viceversa. A partir de ello se estructura un *habitus migratorio* (Hinojosa, 2009) que da cuenta de la cotidianidad de los sujetos que se ven inmersos en esta dinámica.

Dicho *habitus* implica la apropiación de espacios y tiempos que se acoplan a las prácticas de sobrevivencia y reproducción sociocultural, así como la necesidad de buscar nuevas vidas, ampliar los horizontes de reproducción societal. Sin embargo, las facetas que presenta la migración manifiestan de manera constante el punto de partida y llegada, pero no reflejan el punto intermedio, el viaje, la transición entre un lugar y otro.

En los lugares en que los procesos migratorios se realizan con mayor intensidad, es donde el *habitus* migratorio se observa con más claridad, aunque no implica su ausencia en otros en los que la intensidad migratoria es menor, adquiere otros matices, otras fisonomías. Es a través de la cotidianidad, del conjunto de interacciones que entablan los sujetos, que dicho *habitus* se recrea entre todos y cada uno de los involucrados, adquiere vida y movimiento (Hinojosa, 2009).

En cada desplazamiento, la estructura que se articula a través de la migración conlleva una cadena de antecedentes y consecuentes, ya que todo acto tiene un porqué y su correspondiente consecuencia. Ningún movimiento es aislado, existe una cadena de ejes que se articulan en una red de actos, que a su vez tienen relación con la generación de imágenes, reales y ficcionales sobre lo que es la migración.

Estos actos tienen como fundamento a los factores de expulsión y los de atracción, es decir de un lado se encuentran aquellos elementos que se manifiestan como una realidad que no aporta, antes bien quita, mantiene en el desamparo a la comunidad de que se trate, pero al mismo tiempo se piensa hacia dónde realizar el viaje, en qué condiciones se presenta como la supuesta mejora de vida.

Esto se convierte en el sueño, una búsqueda insaciable por encontrar mejores condiciones de vida en todos los órdenes: social, económico y cultural. Pero no todo se remite al lugar desde donde parto ni a dónde llego, pues el traslado, la manera en que se dan estos desplazamientos, la forma en que se trasladan los migrantes, genera otra variante del *habitus* migratorio, toda vez que el tiempo de viaje, las condiciones

en que se realiza, la manera de viajar, las formas de tejer la red para facilitar el viaje, el vínculo con los polleros, entre otros factores, conlleva diversas consecuencias que se reflejan en lo individual y lo colectivo.

Ahora bien, aunque la migración sea temporal o definitiva, en todos los casos implica un viaje, recorrer un trayecto por lugares desconocidos en los que despliegan sombras que amenazan con perturbar el trayecto, distorsionar los recuerdos, transformar las imágenes que se estructuran con respecto a la migración. Sin embargo, coexiste la palabra, el diálogo que atenúa esas sombras. Esos recorridos pueden durar poco, pero pueden encadenarse en nuestras mentes de por vida, vivir una eternidad y traspasar los límites del tiempo. El flujo de la palabra permite descubrir ecos de voces milenarias que aparecen y conducen la generación de conocimientos diversificados, que corroboran los mitos que se reconstruyen una y otra vez en las voces que taladran la memoria.

A través de la palabra que generan los procesos migratorios se despliegan imaginarios no sólo a partir de los actores que la llevan a cabo, sino también de todo el conjunto de la población. Aparecen relatos acerca de acontecimientos relacionados con los viajes, las estancias, que se traducen en narraciones, se habla de ello, se articulan disertaciones.

Cada palabra, cada frase que se articula entre los actores vive una y otra vez cuando hace eco en otros, y a su vez registra interminables frases en diferentes bocas que murmuran nombres, lugares, hechos, acontecimientos. El murmullo que crece cada vez más aumenta singularidades a los acontecimientos y genera un mayor marco interpretativo, ya que el conjunto de voces que se hace escuchar amplifica los relatos, genera variantes interpretativas sobre la realidad en cuestión, y nos permite conocer universos alternos, nos adentra en la adquisición de nuevos conocimientos, de otras realidades lejanas, pero no ajenas a las que vivimos. Una y otra vez golpean nuestra conciencia de tal manera que se percibe un conjunto de voces que hablan y dialogan entre sí, que matizan informaciones.

Las condiciones en las que se manifiesta la migración modifican las relaciones entre los actores implicados en el drama a través de la confrontación entre el conjunto de realidades que intervienen, pero también surgen procesos de fusión cultural, generadas por actos circunstanciales que permiten el reconocimiento y la integración necesarios, acorde con las circunstancias vividas. Se manifiesta necesariamente la comparación entre elementos positivos y negativos que cada realidad presenta, así como la síntesis compuesta a través de los relatos.

Relatos que cuentan ausencias, reencuentros, pérdidas, abandonos, presencias amargas, todo fundido en un mismo dolor compartido, en una sonrisa extraviada que se dibuja en cada migrante, en cada familiar, amigo, vecino. Encuentro de miradas que observan el horizonte en busca del sueño americano acariciado, la proyección de una mejor vida, ausente de carencias, con un futuro promisorio para toda la familia. Sin embargo, estos relatos no solamente cuentan un pasado lejano ni mediato, ante todo manifiestan un presente y un futuro que se repite de manera interminable, que se mantiene incesante, que atormenta en todo momento. Es un viaje que tiene un principio, pero no tiene fin, no hay manera de saberlo ni de predecirlo, es incierto, desolador. Es decir, se construyen y reconstruyen imaginarios socioculturales con respecto a la migración, a los actores sociales involucrados, a los actos y acciones que se realizan durante la travesía.

Desde esta perspectiva se observan las representaciones sociales a través de los relatos y las interacciones que se generan a partir de la acción en sí misma, durante la narración de los relatos y en sus efectos colaterales, así como en la interacción que se activa entre los sujetos, entre las colectividades. Por ello la memoria histórica en relación intrínseca con la migración mantiene lazos indisolubles, teje redes, se estructura en un pasado, un presente y un futuro. De esta forma el tiempo y el espacio migratorio construido a partir de los relatos, de la MH, se convierten en un espejo que presenta realidades alternas, interpretaciones diversificadas y se manifiesta a través de las voces de estos migrantes, de las familias, los amigos, con vecinos, el colectivo mismo.

Es la narración de un viaje interminable que no tiene un fin, antes bien se reconstruye una y otra vez, y la única forma de dar cuenta de ello es a través de la tradición oral y escrita, de la narrativa dramática, cuestión que nos ocupará en el siguiente apartado.

UN CANTO A LA MEMORIA

El viaje de los cantores, obra dramática escrita por Hugo Salcedo, dramaturgo jalisciense, toma como referente a la migración como un conjunto de realidades en las que se edifican relatos, amasa con sus dedos un escrito que narra a través de las voces de los personajes un viaje, una travesía frustrada. Desde su aparición como puesta en

escena, ocurrida en la Ciudad de México en 1989 y hasta la fecha ha fundado una diversidad de críticas, reflejo de una multiplicidad de puntos de vista que se bifurcan entre lo escrito y lo escénico, entre el relato leído y el representado.

Los diálogos manifiestos a lo largo de la obra y en cada escena permiten identificar la diversidad de encuentros socioculturales que cada personaje refiere de la realidad que vive, la complejidad de situaciones, discursos sociales y relatos que aluden a un pasado y presente de infortunios, futuros inciertos extraviados en anhelos y esperanzas. Cada uno de ellos refiere travesías inconclusas, familias rotas, amores desolados, abandono del terruño, de la casa, miradas ansiosas que fijan la vista en el horizonte diáfano.

LA ABUELA: Ayer se quedaron muchas mujeres solas en este pueblo. Ayer me acordé que alguna vez también me quedé aquí, sola. Aunque el que se fue no es ni mi hijo ni mi marido. Él es mi nieto, el hijo de mi hija. Cuando él nació, Dios Nuestro Señor se quiso llevar a su mamá. Y me quedé al cuidado del niño. ¡Cómo pasan los años, caray! Hubiera querido darle un recado a tu Chayo para que se lo llevara a mi nieto. De seguro allá en Juárez lo hubiera visto (Salcedo, 2014: 54).

Lo que realiza el autor es contextualizar la realidad social a través de la palabra; por ello, al examinar la estructura intertextual se reestructura el universo interpretativo, la realidad se contrasta consigo misma y busca la causa primaria del relato en cuestión. Es una sucesión de diálogos interconectados en donde el tema migratorio es un mero pretexto para enfrentarse a la realidad y convertirla en una multiplicidad de realidades. Por esta razón cada suceso que ocurre, entrelaza a otro más, se replica una y otra vez en cada palabra, en cada acto que transcurre.

MUJER 5: Chayo...

CHAYO: Voy a regresar.

MUJER 5: Chayo...

CHAYO: Son sólo unos meses. Y no voy solo. Allí van también los muchachos. Sé cuidarme. Nomás me instale y te mando decir, te mando la dirección para que me escribas, y te mando unos poemas. No pasa de la primera semana y te escribo la primera carta. Ten confianza. Cuídate para que el niño nazca bien. Vas

a ver. Va a estar así de grandote, y va a ser un mujeriego de primera... Pero tienes que estar bien, muchachita (Salcedo, 2014: 39).

Turner (1982, 1985) expone que los actos, desde la perspectiva de la representatividad en la que se circunscriben, expresan, revaloran y significan a la realidad en la que se llevan a cabo y son los sujetos quienes transforman, desplazan, reelaboran, interpretan y recrean la realidad de manera continua; los sujetos reflexionan sobre su entorno, reestructuran la relación entre el lenguaje y su estar en el mundo. Se simboliza el hacer cotidiano que los conecta unos con otros y con la realidad que circundan.

Desde esta perspectiva, las escenificaciones realizadas en distintos lugares de la República mexicana y el extranjero a lo largo de estos años han planteado posturas bifurcadas en las que se entrelazan la ficción y la realidad, se mezclan con la finalidad de reflejar una sociedad que desborda procesos y prácticas socioculturales matizadas por el tema de la migración y que se emparentan con la memoria histórica.

Lo anterior es justificable, ya que en la realidad se siguen suscitando hechos similares, en donde la muerte y las desapariciones son el tema principal. Viajes y odiseas interminables para llegar a un territorio inhóspito, donde el futuro prometedor se difumina, se manifiesta como una realidad que abrumba, que sofoca, pero sigue construyéndose como atractiva.

Un punto de conexión en este mar de historias son los relatos que se cuentan de voz en voz, de manera viva en cada punto de reunión en el que interactúan los sujetos, los imbricados de manera directa o indirecta. A través de estos relatos se retrata un México convulsionado, un país que se reconstruye día a día a través de los viajes que no detienen su marcha y cuyo destino son los Estados Unidos, vertedero del sueño americano y añoranza de una vida diferente. Sin embargo, la realidad presenta otros panoramas en donde la incertidumbre se manifiesta. Es un salto hacia el vacío, hacia lo desconocido y aunque se tiene la noción a dónde llegar, no se sabe cómo es la travesía, el camino a recorrer. Ese es el punto de encuentro de este relato, el viaje.

SOLTERA: Me escapé en Chontalpa, cuando estaba en el supuesto albergue para la mujer. El albergue es un sitio de acogida que se hace pasar por religioso para que nosotras caigamos. Los hombres desde allí nos llevarían a Matamoros, a trabajar en un téibol, eso fue lo que se decía... Me escapé en un descuido y me fui con unos al tren... (Salcedo, 2014: 67).

El punto de partida para crear el texto fue una nota de periódico en la que se dio a conocer la muerte por asfixia de indocumentados mexicanos, nota que apareció el 3 de julio de 1987; en ella se comenta que 18 migrantes pretenden entrar en territorio de la Unión Americana de manera ilegal, viajan encerrados en un vagón de tren sellado del exterior por los traficantes de inmigrantes y durante la travesía mueren asfixiados, solamente se rescató a un sobreviviente. A partir de dicha noticia, el autor se desborda en la escritura, se mueve, reptea entre las letras y nos presenta este escrito donde existe la posibilidad de jugar con el tiempo y el espacio con el fin de poder encontrar una variabilidad de interpretaciones escénicas.

Es decir, en las acotaciones que hace el autor menciona que la obra puede representarse de tres maneras: en un orden cronológico, de manera lineal, o bien combinada, esto hace que el texto se convierta en un pretexto para relatar diversas realidades que se conectan entre sí a través de la construcción de los imaginarios sociales que los personajes recrean y aluden en cada diálogo, pero también esos imaginarios se multiplican cuando el lector realiza sus interpretaciones y las entrelaza con su propia memoria histórica.

De esta manera, el tiempo se va estructurando conforme a las circunstancias, se teje en cada escena, y ya que no es una dramaturgia lineal, el tiempo no es un ancla a través de la cual se cuente la historia. El presente se mezcla con el pasado y el futuro de manera indistinta, por eso la línea cronológica pasa a un segundo plano, pero en el primero aparece el sujeto en situación de diálogo consigo mismo y con los otros personajes, lo que importa entonces es cómo se articula cada diálogo y cómo se gestan las interacciones.

Esto permite que se multipliquen las significaciones que se desprenden de cada relato, cada historia gestiona su fundamento a través de la palabra, del diálogo, pero también se justifica una y otra vez la necesidad de viajar. Por eso, en el texto se observa la aparición de un torbellino de emociones, manifestaciones controvertidas que se entrelazan, formas que se acumulan en la experiencia. A través de las narraciones del viaje se suman otros viajes, otras travesías en las que confluyen diferentes destinos, expectativas de vida, ilusiones, esperanzas.

A esta travesía sin retorno, se suman movimientos anímicos en una danza compulsiva a través de la acción dramática de los personajes que se mueven en la cadencia frenética de diálogos que parecen inconexos, cantos que evocan un pasado y un futuro, murmullo de mujeres que claman por sus hombres, por sus

hijos y padres, son reflejos de esperanzas, de sueños compartidos, de anhelos frustrados.

MUJER 1: (Tristemente)

Cuando estaba yo en el pueblo,

cuando estaba yo casada

cuatro hijos yo tenía,

cuatro hijos yo abrazaba,

aba, aba, aba.

De los cuatro que tenía,

de los cuatro que abrazaba

uno se casó en San Diego,

ya nomás me quedan tres,

tres, tres, tres (Salcedo, 2014: 64).

A través de las interrelaciones descubiertas en la acción dramática, se entrelazan la realidad y la ficción para dar paso a la estructuración de roles por medio de los cuales se manifiestan y se cimientan las situaciones, las formas de resolución y los mecanismos que activan el movimiento de los personajes. De esta manera permite visualizar al drama, comprendido como la imitación de una acción que puede ser decisiva, que soporta directa o indirectamente el cambio o la transformación de los sujetos involucrados. Es una reproducción de lo vivo que implica acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce el conflicto (Tovar, 2006).

Así, el conflicto se convierte en el dispositivo que genera movimiento, da cuerpo a las pasiones humanas, fortalece y mueve a los personajes, lo orienta a actuar, pues origina encuentros y desencuentros. Es un gestor de sentimientos, que pueden estructurarse como positivos y/o negativos. Inspira movimiento en el drama y hace que éste sea importante para la sociedad que lo gesta, pues a partir de él afloran valores, sentimientos, estados de ánimo, posturas ante la vida.

EL MOSCO: Ese vale se está rajando.

EL GAVILÁN: ¿Tú crees? Se ve buen chavo.

EL MOSCO: Mejor a ése ni lo llevamos, no vaya a ser.

EL GAVILÁN: No te asustes, Mosco.

EL MOSCO: Nunca me había sentido así. Algo me huele mal. Algo no checa.

EL GAVILÁN: Ya lo hemos hecho muchas veces.

EL MOSCO: ¿Por qué le pone tantos peros al asunto? ¿A ver? ¿Por qué?

EL GAVILÁN: Así hay algunos de respingones, pero ya verás cómo cambian. La vida es muy dura por acá, mi Mosco. Y más cuando estás tú tan solitario por el norte, con el frillazo y sin tu familia. Sin nadie. Sin nada. Es gacho, Mosco.

EL MOSCO: A eso te acostumbras.

EL GAVILÁN: Pero te cuesta un güevo, ¿o no? (Salcedo, 2014: 42).

Se articula la acción, que trae como resultado la reflexión sobre lo que acontece, la historia que se cuenta. De esta manera el autor atrapa nuestra atención. Queremos saber qué sucedió, cómo sucedió, así como las posibles consecuencias, se despierta el interés por saber los pormenores de cada acontecimiento. Por esta razón, se puede considerar a la acción como un acto creativo que implica dar existencia, sacar a la luz, hacer público lo privado, construir algo de la nada (Cornago, 2009).

Y es que la acción en el texto se estructura a través de los sucesos o acontecimientos escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, sean éstos visibles o invisibles; involucra procesos de transformación, tangibles e intangibles, así como la estructuración de discursos que adquieren cuerpo y forma en cada diálogo que enuncia cada personaje.

Así, cada diálogo genera discursos que simulan a la realidad con carácter de verdadero, se articulan formas alternas desde el territorio de la similitud que configuran realidades alternas que requieren procesos de resignificación. En cierta medida es encontrarse con la dialogicidad, que deja al descubierto una multiplicidad de voces, de textos, que se estructuran como interpretaciones, cuya finalidad es desentrañar no una realidad, sino múltiples realidades que se interpolan, condensan, manifiestan de forma indistinta, de acuerdo con las situaciones por las que atraviesan los personajes.

Por ello, en la obra cada viajero se estructura como un cosmos, un ramillete de memorias confrontadas con ausencias latentes, con presencias añoradas, con tiempos olvidados. En cada paso, movimiento, expresión o gesto se advierten fortalezas y debilidades de cada uno de los personajes. Todos portan máscaras, esperanzas; cargan vidas, se aferran a su madre, a su padre, a sus hijos, a sus amores, sus sueños y realidades frustradas que, desde el principio del viaje, antes que el mismo final, ya han contado todo, han terminado con todo.

Es una manera de sujetar, a través del diálogo, a la memoria histórica, toda vez que las representaciones sociales se manifiestan en cada relato que se cuenta, mismo que adquiere fisonomía a través de los lenguajes, los gestos, las palabras, y diversifican los valores simbólicos en cada acción; por lo tanto, se transforma en un conjunto de sentidos y significaciones que los sujetos activan a través de la palabra, de la acción. Por eso, los discursos dan sustento al relato y buscan la manera de volver al mundo a través de la articulación de la migración, observada como una estructura correlacionada con otras estructuras, imaginarios sociales y los propios discursos socioculturales.

Así, cada uno de los personajes es como un árbol seco que se niega a florecer, pero también se niega a morir. El texto, en su estructura general, es entonces tierra seca donde fluyen ríos de sangre... territorios inhóspitos descubiertos en la oscuridad. Es la suma de vidas pisoteadas, sueños quebrantados, arrebatados, sofocados, extinguiéndose por la falta de aire, de frescura, de vida.

Cada una de las voces entona su propio himno, su propia melodía que no encuentra reflejo frente a un espejo roto. Son luces que se dibujan de manera distorsionada en su propio rostro. Los personajes son sombras que deambulan en la oscuridad sin dejar rastro alguno. Son un olvido olvidado.

Emergen diálogos interminables y preguntas que cuestionan, que allanan cada morada, cada vida. ¿Cómo olvidar a los ausentes? ¿Cómo callar los gritos, las demandas de las mujeres desoladas? ¿Cómo no tropezar con la desesperanza? ¿Cómo derrumbar la pobreza de esos viajeros incansables? ¿Cómo parar y callar a la bestia? Monstruo que carga miles de gestos, risas, llantos, manos anhelantes, rostros marchitados por el hambre, por la sequía... ¿Cómo secar las lágrimas de los hijos huérfanos? ¿Cómo mitigar la pena de los padres ante la pérdida de los seres queridos?

En cada palabra que parece hecha a la medida, los personajes entrelazan sueños, hacen coincidir vidas, manifiestan sus verdades en medio de sus tormentos, expresan forzadas sonrisas, enojos involuntarios, pero ante todo muestran la desnudez de sus vidas, a través de luces que no desprenden luminiscencias, oscuridad que no deja de parpadear, para después cubrirse de silencio, de pensamientos olvidados, de recuerdos opacos.

Cada visión manifiesta en los personajes deja un presente y un pasado, cada eclosión de palabras inconexas se muestra en diferentes tiempos escénico-dramáticos, pero ante todo ficcionales, que tropiezan con el tiempo histórico que narra una verdad olvidada.

Como decía el dramaturgo Adam Guevara, México es un país sin memoria, por ello es necesario el teatro, por ello es importante recordar tanto como sea posible lo que vive la gente, lo que sueña, lo que anhela y eso que quiere es vivir... sí... sentirse vivo, estar vivo, conectarse con la vida, abrazar, sonreír, manifestarse como ser humano pleno. Así, es el viaje de los cantores que habla de un viaje, es en sí el viaje... es el conjunto de viajes que diariamente siguen realizando miles de indocumentados que intentan alcanzar la vida, y aunque cada uno lleva sobre su espalda un viaje a la esperanza la muerte aparece. Sin embargo, Hugo Salcedo alza la voz a través de su obra para dar testimonio de la vida, a través de cada viajero que se resiste a guardar silencio, en cada relato, en cada diálogo, la memoria histórica se dinamiza; aunque la vida de ellos se diluye cada vez que se inicia la travesía, pervive la memoria histórica porque la voz resuena una y otra vez en cada lector, en cada representación y se multiplica en un laberinto de voces que encuentran eco en otras más. Así es el viaje de los cantores... un canto a la vida... sólo eso y nada más.

BIBLIOGRAFÍA

- Antequera Guzmán, José Darío (2011). *Memoria histórica como relato emblemático. Consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Aróstegui, Julio (2004). “Retos de la memoria y trabajos de historia”, en *Pasado memoria. Revista de historia contemporánea*. Núm. 3, Universidad de Alicante, Madrid: edición electrónica: Espagrafic.
- Bresciano, Juan Andrés (compilador) (2013). *Memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Chile: Cruz del Sur.
- Cataño Balseiro, Carmen Lucía (2011). “Jörn Rüsen y la conciencia histórica”, en *Historia y sociedad*. Núm. 21, julio-diciembre de 2011, Medellín, Colombia, pp. 223-245.
- Cornago, Óscar (2009). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, en *Agenda Cultural. Alma Mater*. Núm. 158, septiembre, Colombia: Universidad de Antioquía, pp. 1-20.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Prólogo de Eduardo Del Estal, Argentina: Atuel.

- Figuroa, David (2012). “Toros y Xayacates. La ritualidad de la memoria comunal”, en *Memoria Pre-Alas 2013*. Ponencia presentada en el Pre-Alas 2013. Realizado en la Universidad Autónoma del Estado de México.
- Hinojosa Gardonova, Alfonso R. (2009). *Buscando la vida. Familias bolivianas transnacionales en España*, Argentina: Clacso.
- Salcedo Hugo (2014). *El viaje de los cantores*, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Tovar, Juan (2006). *Doble vista. Teoría y práctica del drama*, México: El Milagro/Conaculta.
- Turner, Víctor (1982). “Social dramas and stories about them”, en *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, *Performing Arts Journal Publications*, New York, 61-88.
- Turner, Víctor (1985). *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson Arizona: The University of Arizona Press.

DE LOS CRUCES A LAS CRUCES: ÉXODO Y CALVARIO EN *EL VIAJE DE LOS CANTORES*

Martín Torres Sauchett

Universidad Iberoamericana-Ciudad de México

La migración más emblemática conocida en Occidente es la del éxodo bíblico, cuyo tema medular versa en torno a la liberación de la esclavitud en Egipto que padecían los israelitas y de su peregrinaje en busca de la tierra prometida. En el episodio bíblico sobresalen tres momentos: 1) el éxodo en sí mismo, la salida de Egipto que implica la ruptura con la esclavitud y representa el inicio esperanzador de ese pueblo; 2) el periplo por el desierto lleno de vicisitudes, desgracias, desencuentros y desobediencia a su Dios libertador, una larga migración que cobró muchas vidas, y 3) la expectativa de la tierra prometida.

En el mundo contemporáneo se viven nuevos éxodos bajo nuevas circunstancias. En el caso de la migración en México se repiten de alguna manera los tres momentos del éxodo bíblico, guardadas todas las proporciones: 1) la salida de una situación esclavizante; 2) un periplo calamitoso, y 3) la esperanza de llegar a un lugar donde posiblemente la vida no sea tan miserable, con el añadido de que en nuestro caso se interpone un muro construido expresamente para impedir el paso a los migrantes indocumentados que se dirigen a los Estados Unidos; así, migración y muro son dos conceptos que, además de ser uno la causa y el otro la consecuencia, revelan otras realidades del mismo binomio (causa-consecuencia) como la pobreza en los países de origen y la opulencia en el país de destino.

En lo que se refiere al primer momento de los nuevos éxodos, se puede afirmar que el inexorable deterioro de las condiciones de vida, tanto en México como en la mayoría de los países latinoamericanos, constituye actualmente una de las principales causas de la migración hacia los Estados Unidos, es decir, estos desplazamientos masivos son una reacción natural ante las situaciones no resueltas en los lugares de origen.

La segunda etapa de la migración corresponde al trayecto recorrido por el migrante, inicia con la salida de su lugar de origen y termina con el intento de cruzar la frontera, sea con éxito o sin él. Al salir de su tierra, el migrante debe atravesar parte de México o del continente americano en un recorrido que se ha vuelto cada vez más

peligroso: “la frontera vertical” o “la ruta de la muerte” que los migrantes recorren en algunos de sus tramos arriba de un tren de carga al que le llaman “La Bestia”. Esta segunda etapa de la migración llega a otro de los puntos de más alto riesgo justo cuando los migrantes se enfrentan directamente a la frontera para cruzarla, cuando el muro se interpone entre ellos y la tierra prometida (que representa el tercer y último momento de la migración).

Dicho en otras palabras, la decisión de migrar, que implica ineludiblemente la valoración de los motivos y la generación de ciertas expectativas en cada sujeto que se lo plantea, así como las situaciones adversas que se presentan a lo largo del recorrido, partiendo de su tierra de origen hasta la frontera y más allá de ella, se traduce en el *antes*, el *durante* y el *después* de cruzar la frontera.

En este contexto vital se sitúan algunos textos que pertenecen a lo que la crítica ha denominado Teatro Fronterizo o Teatro de la Frontera; un nombre que alude a la producción teatral y dramática en los estados del norte de México: Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. Por su parte, el teatro fronterizo de Baja California lleva la marca indeleble de la migración, y de esta marca indeleble trata *El viaje de los cantores* (1988) de Hugo Salcedo (Ciudad Guzmán, Jalisco, 1964), una propuesta dramática que se estrenó en el Teatro “Julio Jiménez Rueda” el 7 de septiembre de 1990 en el marco del II Gran Festival de la Ciudad de México. La obra ha recibido reconocimientos importantes como el Premio Tirso de Molina en 1989 y en los últimos años ha sido representada en formas diversas, tanto a nivel nacional como internacional. Así lo formula Peter Beardsell en el prólogo de la edición conmemorativa por su 25 aniversario, publicada por la Universidad Autónoma del Estado de México en 2014:

El estreno de *El viaje de los cantores*, en 1989, en la Ciudad de México, llamó la atención de los críticos por cuatro buenas razones. La obra era una reacción artística a aquella notoria tragedia cuando, un par de años antes, dieciocho mexicanos murieron en un vagón de ferrocarril mientras intentaban cruzar la frontera a los Estados Unidos. Era también una expresión del sentido público de frustración e indignación ante las condiciones económicas que habían provocado viajes tan desesperados, y ante la falta de acción política para enfrentarse al asunto. La obra tenía, además, una evidente cualidad trascendente que la elevaba por encima de las circunstancias específicas, e invitaba a la contemplación de temas universales. Y no menos importante, era una obra teatral extraordinariamente innovadora, hermosa e impactante, escrita por un autor joven que

no era de la capital, sino de Jalisco. Veinticinco años después, *El viaje de los cantores* ha establecido su reputación como una de las más exitosas obras mexicanas de los tiempos modernos, representada no solamente en versiones escénicas, sino también radiofónicas y operísticas, y no solamente en los teatros de la capital y las provincias de México, sino por muchas partes del mundo, como España, Francia, Holanda, Alemania, Venezuela, Estados Unidos, Bielorrusia y la República de Corea (Beardsell, 2014: 9).

El viaje de los cantores es un texto dramático inspirado en una noticia publicada el 3 de julio de 1987 en el diario de circulación nacional *La Jornada*, según la cual dieciocho de diecinueve indocumentados mexicanos murieron asfixiados en el interior de un vagón de ferrocarril. Con la ayuda de un “pollero”, los indocumentados intentaban ingresar clandestinamente a los Estados Unidos. Al inicio del texto, Hugo Salcedo transcribe un fragmento de la nota periodística como parte de la ambientación requerida para la puesta en escena:

Tráfico humano

18 mexicanos muertos al intentar pasar a EU

Dpa, Notimex y Upi, Sierra Blanca, Texas, 2 de julio. Un vagón de ferrocarril herméticamente cerrado, bajo temperatura ambiente de 40 grados, se convirtió en una trampa mortal para 18 mexicanos que intentaban ingresar a Estados Unidos. Sólo sobrevivió Miguel Tostado Rodríguez, un joven de 24 años que logró abrir un agujero por donde respirar.

El compartimento había sido sellado por fuera por un contrabandista de inmigrantes, quien al parecer no se percató de que el vehículo quedaba así herméticamente cerrado.

De *La Jornada*, viernes 3 de julio de 1987, p. 1 (Salcedo, 2001: 15).

Salcedo recrea la historia de los hechos ocurridos entre el lunes 29 de junio de 1987 y el 8 de julio del mismo año. La obra consta de diez escenas, cuya estructura formal permite diferentes combinaciones para su representación, de manera un tanto similar a como Julio Cortázar sugiere la lectura de *Rayuela*. En las primeras páginas del texto, Salcedo sugiere tres caminos concretos para la puesta en escena, aplicables también a la lectura de la obra:

1. Representación de tipo lineal: de la escena 1 a la 10, siguiendo el orden que guarda el presente libro.

2. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas sugeridas antes de cada escena.
3. Una puesta quizá más interesante será aquella en la que, antes de cada representación, con o sin opinión del público, se sorteen las diez escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche (Salcedo, 2001: 15-16).

En la escena “IV. Jueves 2 de julio, 4 de la tarde”, a través de una confesión de su personaje El Miqui, único sobreviviente de la tragedia, el dramaturgo da su versión de los hechos y ahí mismo aparece por qué la obra se titula *El viaje de los cantores*:

Adentro del tren conocí algunos muchachos, nomás de vista porque no me pude aprender sus nombres. Éramos muchos, como quince o veinte. Allí había uno al que le decíamos El Mosco, ése fue el que nos metió al vagón. [...] Otro de los de nosotros le decían El Timbón porque estaba muy gordo. A otro El Chayo. Éste escribía. Allí nos leyó unos versos que había compuesto. Son los que venían anotados en la libreta que ustedes me enseñaron hace rato [...] Un cuate traía una armónica y sabía tocar algunas cosas. Le puso música a los poemas del Chayo y todos nos pusimos a cantar. Era una música muy madreada. Todos cantábamos como para pasar el rato y como para no pensar en otras cosas (Salcedo, 2001: 27-28).

Este motivo vuelve a aparecer en la escena “IX. Miércoles 1º de julio, 6:15 de la tarde”, en un momento de tensión, poco antes del desenlace trágico: uno de los personajes sugiere que se echen otra cantadita para pasar el rato, pero los demás no tienen ánimo, a lo que responde el primero: “para eso me gustaban. Cantores fracasados” (Salcedo, 2001: 40-41).

Para restarle tensión al ambiente, El Mosco (quien era cómplice del Gavilán Pollero, el traficante de personas que los encerró en el vagón) propone un juego: cada uno de los participantes deberá decir el nombre de las cantinas que ha visitado para ver quién conoce más. Antes de iniciar el juego, otro personaje llamado El Desconocido se acerca silenciosamente al grupo que se dispone a jugar. El juego comienza:

EL MOSCO: El Mike.

EL MIQUI: El San Luis.

EL TIMBÓN: El San Luisito.

EL NOÉ: Bar Roberto.

EL CHAYO: La Ópera.

EL MOSCO: La Comanche, Night Club.

EL MIQUI: El Napoleón.

EL TIMBÓN: Eros Bar.

EL NOÉ: El Mesón del Gallo.

EL CHAYO: Los Balcones Bar.

EL MOSCO: El Dandy del Sur.

EL MIQUI: La Cantina de los Compadres (Salcedo, 2001: 42-43).

En términos literarios, los nombres propios constituyen sintéticamente una constelación de atributos, relaciones y características significativas que dan cuenta de lo nombrado. En este sentido, la idea de jugar a decir nombres de cantinas funciona para aligerar el ambiente pesado dentro del vagón, no solamente porque ganará quien logre recordar más nombres, sino porque la enunciación de cada topónimo es la evocación de espacios cargados de significación, es el recuerdo de pequeños mundos de amistad y camaradería, de tristeza y algarabía, de desinhibición, donde todos exhiben el verdadero “yo” al calor de las copas. Nombres como “La Cantina de los Compadres” o “El Portal de Sancho” contienen cierto aire familiar, como si se tratara de la casa de un amigo cercano; y otros nombres como “La Oficina” o “La Ópera” llevan una carga de jocosidad. Nombrar estos lugares significa conjurar la actualización de esos espacios placenteros que los cantores nunca volverán a visitar. Paulatinamente, el juego se convierte en una letanía de nombres y resulta curioso que Salcedo haya elegido el término cantina, cuya etimología viene del latín *canto* (aunque no signifique precisamente lo mismo que en español). Así, los cantores atrapados en el vagón invocan *cantos* que imperceptiblemente se transforman en las letanías recitadas al final del Rosario como si se tratara del sufragio adelantado de su propio funeral, un responso de cuerpo presente para los dieciocho migrantes que morirán dentro de ese gran ataúd sellado: el vagón. En una alegoría muy sugerente, El Mosco anuncia la llegada de la muerte al nombrar la cantina “El Portón”: en primer lugar porque un portón remite a la acción de entrar y salir, de ir y venir del exterior al interior, de atravesar el umbral, lo cual también deja entrever la analogía con el cruce de la frontera; y en segundo lugar porque cruzar la frontera significa pasar de un “Estado” a otro y de un “estado” a otro; es decir, se pasa de los Estados Unidos Mexicanos a los Estados Unidos de América, al mismo tiempo que se pasa de la Vida a la Muerte; el cruce es la cruz y la cruz, la muerte.

La transición de los nombres de cantinas a invocaciones a la Virgen María coincide con la primera intervención del personaje El Desconocido, quien representa a los

miles de migrantes que han perdido la vida en el intento de cruzar a Estados Unidos por el desierto y cuyos cuerpos no han sido encontrados o identificados, como se explicará en la escena “X. Miércoles 8 de julio, 12 del día” en palabras de El Sacerdote: “Hoy enterraremos seis cuerpos. Cinco de ellos los conocemos, sabemos sus nombres. Pero del sexto no sabemos nada. Nadie lo reconoció. Nadie lo identificó. Nadie lo reclamó” (Salcedo, 2001: 45). El Desconocido, este personaje fantasmal sin nombre, introduce la respuesta “Ruega por nosotros” a cada invocación de la letanía:

EL MOSCO: El Portón.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL MIQUI: Las Escaleras.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL TIMBÓN: El Rehilete.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL NOÉ: Bar el Greco.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL CHAYO: Rosa Mística.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL MOSCO: La Copa de Leche.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL MIQUI: Torre de David.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL TIMBÓN: Torre de Marfil.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL NOÉ: Casa de oro.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL CHAYO: Arca de la Alianza.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL MOSCO: Puerta del Cielo.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL MIQUI: Estrella de la Mañana.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros.

EL TIMBÓN: Salud de los Enfermos.

EL DESCONOCIDO: Ruega por nosotros (Salcedo, 2001: 43-44).

El desenlace fatal llega cuando el personaje de El Timbón rompe intempestivamente el ritmo de la letanía al anunciar su muerte por la falta de aire; es decir, aparece otro símbolo de la muerte en la ausencia del aliento, del soplo divino, el *pneuma* o espíritu, lo cual se va apoderando de cada uno de los personajes y genera una atmósfera de desesperación:

EL TIMBÓN: (Estalla a gritos.) ¡Ya! ¡Ya no aguanto más, ya no puedo, ya no!

EL MIQUI: ¿Qué traes?

EL NOÉ: Agárrenlo.

EL TIMBÓN: Me voy a ahogar. Voy a morirme, me voy a morir.

EL CHAYO: Espérate.

EL MOSCO: Aguanta.

EL TIMBÓN: Me voy a morir. Aire, por favor... aire...

EL MIQUI: ¡Ya estuvo! Abre esa puerta, Mosco. Ábrela.

EL MOSCO: Espérate un rato, nos van a agarrar a todos...

EL CHAYO: ¡A la madre! Abre esa puerta.

EL MOSCO: Nos van a agarrar a todos...

EL TIMBÓN: Aire...

EL NOÉ: Ayúdanos, Mosco. La puerta como que se atoró.

EL MOSCO: ¡Está atorada la puerta! ¡No se puede abrir!

EL MIQUI: (Golpea las paredes.) ¡Auxilio! ¡Sáquenlos de aquí!

EL MOSCO: ¡Está atorada! ¡Está atorada!

EL TIMBÓN: Me ahogo...

Oscuro (Salcedo, 2001: 44).

En una macabra transformación, el recuerdo de un lugar placentero de nombre El Portón es desplazado por una realidad nefasta: la puerta del vagón donde viajan los cantores está atorada. Visto así, la expresión “¡Está atorada la puerta!” marca el cruce definitivo de un estado a otro y la imposibilidad del retorno: la muerte. Debido a la amplitud de posibilidades ofrecidas por el autor en los tres caminos para realizar la puesta en escena (o la lectura), no podríamos establecer el final de la obra, pero sí el final de la historia que se nos cuenta; ambos finales coincidirán seguramente en varias ocasiones si se deja al azar la secuencia de las escenas o si se opta por el primer camino que consiste en seguir el orden de la uno a la diez. El funeral de seis indocumentados en la Plaza Principal del poblado Ojo Caliente, Zacatecas, con el

cual termina la historia, se cuenta acertadamente en la escena número diez romano (“X. Miércoles 8 de julio, 12 del día”), cuyo signo es la letra “equis”, formada por dos líneas que se atraviesan mutuamente para formar una cruz. Y la cruz, como ya se sabe, fue un instrumento utilizado por los romanos para aplicar una muerte vergonzosa y lenta a algunos prisioneros que consideraban sediciosos: la crucifixión. Se sabe que la muerte en cruz más conocida con estas características es la de Jesús de Nazareth o Jesucristo, juzgado, condenado a muerte y ejecutado a manos de los representantes del Imperio Romano. Sin embargo, esta crucifixión no fue la primera ni la última porque los romanos aplicaban este castigo con mucha frecuencia en aquellos tiempos, y se presume que la crucifixión desencadenaba una serie de complicaciones fisiológicas, cuyas letales consecuencias provocaban la muerte de los individuos en pocas horas: cansancio, pérdida de sangre, calambres musculares y *asfixia* por agotamiento.

En las exequias de seis de los dieciocho migrantes que murieron por *asfixia* encerrados en un vagón de la línea ferroviaria *Missouri-Pacific* (como se indica en las acotaciones para la escenografía), el sacerdote pide a los fieles que cultiven la esperanza y el deseo de justicia, aunados a la lucha por el respeto a los Derechos Humanos, y con tono de denuncia actualiza la muerte de Jesucristo en la tragedia de los indocumentados:

Señores, este acontecimiento debe ser de reflexión para todos nosotros. Debe de abrigar la justicia y la esperanza que llegará muy pronto y que debemos esperar no con los brazos cruzados, no sentados en actitud contemplativa, sino luchando y defendiendo nuestros derechos. Ellos, señores, queridos hermanos, han ido a trabajar por todos nosotros. Han dejado aquí todo: casa, amigos, familia, para internarse como ilegales. No podemos dejarlos solos. Yo, señores, soy simplemente un emisario de Dios en la tierra, pero ustedes, todos unidos, somos los que debemos luchar por un país más justo. Nos han llegado los cadáveres de seis de los nuestros. Son seis de los dieciocho. Me uno a la pena de los familiares. Han dejado mujeres preñadas, lugares vacíos en nuestras mesas y en nuestros corazones [...] Ahora puedo decir que un nuevo Jesús, un nuevo Jesucristo vino a este mundo y ha sido asesinado. Cristo ha muerto nuevamente, víctima de la miseria de la humanidad. Cristo ha muerto en un vagón de ferrocarril. (Una larga pausa.) Como nuestros familiares caídos, ese Cristo que ha muerto, iba también en busca de pan para los suyos. Ese Cristo que hoy sepultaremos, resucitará mañana y hará justicia entre los hombres (Salcedo, 2001: 45).

Así, las escenas uno a la nueve marcadas con números romanos representan el camino hacia la cruz o, como se dice en la tradición cristiana, son un *viacrucis*. Independientemente del lugar aleatorio donde se sitúe para su representación, esta escena termina con otro canto entonado por las mujeres que narra la pérdida dolorosa de sus hijos, siguiendo la tonada y la estructura de una canción infantil con la que las madres enseñan a restar a los niños: “yo tenía diez perritos, / yo tenía diez perritos, / uno se quedó en la nieve, / nada más me quedan nueve nueve nueve”. Salcedo construye este canto y lo pone en boca de las mujeres que esperan a sus hijos de manera muy parecida al coro utilizado en la tragedia griega. Este lamento expresa el sentimiento doloroso de una memoria colectiva, pero sobre todo evoca la leyenda de La llorona, difundida en España y varios países de Hispanoamérica desde tiempos de la Colonia. Entre todas las versiones de esta leyenda, una de las más espeluznantes cuenta que una mujer llamada Luisa, después de haber concebido tres hijos con su amante, Nuño de los Montes Claros, éste la abandonó para casarse con otra. Enloquecida por el despecho, Luisa mató a sus tres hijos y murió intempestivamente antes de ser ejecutada por su crimen. Desde entonces, su alma en pena vaga por las calles lamentando la muerte de sus hijos con un grito desgarrador: “¡Ay, mis hijos!”. Este clamor es similar al de las mujeres en la escena diez de *El viaje de los cantores*:

MUJER 1: (Tristemente)

Cuando estaba yo en el pueblo,
cuando estaba yo casada
cuatro hijos yo tenía,
cuatro hijos yo abrazaba,
aba, aba, aba.

De los cuatro que tenía,
de los cuatro que abrazaba
uno se casó en San Diego,
ya nomás me quedan tres,
tres, tres, tres.

MUJER 2: (Igual)

De los tres que yo tenía,
de los tres que me quedaban

uno se me ahogó en el río,
ya nomás me quedan dos,
dos, dos, dos.

MUJER 3: (Igual)
De los dos que yo tenía,
de los dos que me quedaban
uno lo mató la migra,
ya nomás me queda uno,
uno, uno, uno.

MUJER 4: (Igual)
De ese hijo que tenía,
de ese hijo que quedaba
ese se murió en el tren
ya nomás me quedé sola,
sola, sola, sola.

MUJER 5: (Igual)
¡Ay, mi Chayo!
¡Ay, pobre de mí!
¡Ay, pobre de mi hijo!

CORO DE MUJERES:
¡Pobres de nosotras tan viejas,
pobres de nosotras tan solas,
tan solas y tan viejas!

MUJER 5:
¡Ay, mi hijo!
¡Ay, mis hijos!
¡Ay, mis hijos! (Salcedo, 2001: 46-47)

Las diez escenas de *El viaje de los cantores* nos hablan de los dos primeros momentos del proceso migratorio, la salida de una situación esclavizante y un periplo calamitoso: diecinueve indocumentados salieron de su tierra rumbo al norte de México con la

esperanza de internarse en Estados Unidos; dieciocho de ellos murieron en el intento por cruzar la frontera; solamente uno sobrevivió y alcanzó el tercer momento: el sueño americano. En el trasfondo, la obra muestra los peligros que conlleva la migración debido al endurecimiento en las medidas de seguridad y las políticas migratorias estadounidenses; medidas que obligan a los indocumentados a buscar rutas alternativas de mayor riesgo para llegar a la tierra prometida. Por tanto, el acto de cruzar la frontera, *los cruces*, se convierten en *las cruces*, en muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Beardsell, Peter (2014). “El viaje de los cantores: edición conmemorativa 25 años (2014). Prólogo/Estudio introductorio”, en Hugo Salcedo. *El viaje de los cantores*. Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Salcedo, Hugo (2001). *El viaje de los cantores*. México: Conaculta/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.

SOLIDARIDAD RADICAL Y KERIGMA EN *EL VIAJE DE LOS CANTORES*

Sergio Rommel Alfonso Guzmán

Universidad Autónoma de Baja California

¿Qué conoceríamos acerca del amor y del odio, acerca de los sentimientos morales y, en general, acerca de lo que llamamos el ser, si éstos no nos hubieran sido traídos al lenguaje y articulados por la literatura? Así, lo que parece ser contrario a la subjetividad y lo que el análisis estructural revela como la textura del texto, es el medio mismo dentro del cual podemos comprendernos a nosotros mismos.

Paul Ricoeur. *Hermeneutics and the human sciences*

El presente ensayo surge del efecto y afecto que la lectura, por un lado, y la visión de por lo menos dos puestas en escena de *El viaje de los cantores* me produjo; efecto que resumo en una sola palabra: anonadamiento. Estrenada en 1990 en la Ciudad de México, la obra captó prontamente la atención de la crítica especializada, por las siguientes razones; como lo señaló el investigador británico Peter Beardsell:

La obra era una reacción artística a aquella notoria tragedia cuando, un par de años antes, dieciocho mexicanos murieron en un vagón de ferrocarril mientras intentaban cruzar la frontera a los Estados Unidos. Era también una expresión del sentido público de frustración e indignación ante las condiciones económicas que habían provocado viajes tan desesperados, y ante la falta de acción política para enfrentarse al asunto. La obra tenía además, una evidente cualidad trascendente que la elevaba por encima de las circunstancias específicas, e invitaba a la contemplación de temas universales. Y no menos importante, era una obra teatral extraordinariamente innovadora, hermosa e impactante, escrita por un autor joven que no era de la capital (Beardsell, 2014: 9).

En este espacio, sin embargo, me dedicaré exclusivamente al texto literario, dejando el análisis del texto espectacular para otra ocasión.

¿Qué es un texto literario? ¿Qué es *El viaje de los cantores* en cuanto texto literario? Desde la perspectiva de la hermenéutica fenomenológica, “cada pregunta que nos hagamos acerca del texto es una pregunta sobre su significado” (Valdez, 1995: 67). Por supuesto, la interrogante acerca del significado del texto se desdobra a su vez en

otras interrogantes. Tal vez la más importante de ellas tiene que ver con la aceptación o renuncia a la búsqueda de una interpretación definitiva. ¿Existe una interpretación inequívoca de un texto o éste se reduce a ser meramente una masa de escritura ante la cual una pluralidad de lectores puede desplegar un universo casi infinito de interpretaciones? Ello no es asunto menor, pero no lo abordaremos en esta ocasión.

La pregunta sobre el significado nos empuja a la pregunta sobre la lengua; entendiendo por ella el “horizonte en el que se ponen todas nuestras relaciones con los hombres y las cosas” (Fabris, 2001: 6). Dejando atrás un modelo mecanicista de comunicación (emisor-mensaje-receptor) entendemos la lengua más allá de su condición de sistema y como un *algo* que es a la vez cercanía y lejanía; panorama y extensión, espacio y apariencia. Por ende, desde esta perspectiva, de la lengua como horizonte, la hermenéutica se nos presenta no sólo como un arte de la interpretación, sino como una teoría de la comprensión y, aún más, como una teoría de la verdad. Por ende, en las páginas siguientes comunicaré *mi verdad* que se construyó en mis encuentros y relaciones con el texto dramático aludido.

Al acercarnos a *El viaje de los cantores* en cuanto texto estamos en búsqueda no de un sentido único del texto; que no damos por hecho que lo tenga, a través de una interpretación unívoca a la que renunciamos, sino de una verdad asumida; existencial y real de una verdad que se desprende del texto y la cual *montamos* como propia.

Las tres preguntas hermenéuticas planteadas para abordar el texto son la literaria, la histórica y la existencial; y vale aclararlo, no corresponden a las tres preguntas propuestas por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (2006).

Una hermenéutica literaria deberá responder así a tres preguntas: ¿En qué sentido el trámite primario de la comprensión está habilitado para calificar como estético el objeto de la hermenéutica literaria? ¿Qué añade a la comprensión la exegesis reflexiva? ¿Qué equivalente del sermón, en exegesis bíblica, y del veredicto, en exegesis jurídica, ofrece la literatura en el plano de la aplicación? En esta estructura tríadica, es la aplicación la que orienta teleológicamente todo el proceso, pero es la comprensión primaria la que regula el proceso de un estadio a otro, gracias al horizonte de espera que la comprensión contiene ya. De este modo, la hermenéutica literaria es orientada a la vez hacia la aplicación y por la comprensión. Y es la lógica de la pregunta y de la respuesta la que garantiza la transición de la explicación (Ricoeur, 2006: 892).

En nuestra propuesta, la primera, la pregunta literaria, el *qué dice*, se yuxtapone irremediabilmente a la tercera (la pregunta existencial), el *qué me dice*. Muchos de los equívocos de la exegesis antigua y contemporánea han tenido su origen en la derivación cuasi mecánica del *qué dice* al *qué me dice* omitiendo la mediación epistémica que entre ambas preguntas debe representar la pregunta histórica. Un ejercicio exegético digno de dicho nombre requiere que entre ambas preguntas (la primera y la tercera), se inmiscuya la *pregunta histórica*: el *qué dijo* a sus primeros destinatarios, cerrando de esta forma el círculo hermenéutico. Somos puestos entonces en el horizonte del texto; es decir, en su perspectiva; somos hechos cercanos a él, pasando de esta forma de una hermenéutica schleirmacheriana como “arte de la comprensión” a una hermenéutica diltheyiana en donde comprender es transportarse a otra vida; *vivir otra vida*; aunque se debe reconocer que el teólogo alemán también postuló que para comprender un texto había que llegar a revivir la experiencia del autor cuando lo escribió.

De la pregunta literaria a la pregunta existencial se cierra el redondel de la comprensión; se suscita el encuentro hermenéutico, superándose “la distancia alienante que el texto tiene, en un principio, para el lector” (Valdez, 1995: 67). Esta es la tarea de una hermenéutica fenomenológica y “sólo se cumple el propósito de la apropiación en la medida en que se actualice el significado del texto para el lector del momento” (Valdez, 1995: 66).

El presente texto plantea abordar *El viaje de los cantores*, obra ya canónica de la dramaturgia mexicana del siglo XX, a partir de esas tres preguntas hermenéuticas; texto y autor representativos del teatro mexicano, pero disonantes a la vez. Como lo planteó José Raúl Cruz Menéndez:

Dentro del extenso panorama de la dramaturgia mexicana de fines del siglo XX, Hugo Salcedo representa una estética disímil con relación a los paradigmas del teatro nacional, pues, aunque cohabita con ellos, el carácter móvil de su producción borra y se libera del corte realista, canonizado por los mejores exponentes de la escritura teatral, y pone en juego interrogantes al campo creativo escénico en parte significativa de su obra (Cruz, 2005: 27).

Nacido en Ciudad Guzmán, Jalisco, en 1964, Hugo Octavio Salcedo Larios salta al panorama dramático internacional en 1989 cuando se convierte en el primer mexicano en obtener el premio de dramaturgia Tirso de Molina por *El viaje de los*

cantores, obra estrenada en 1990 por la Compañía Nacional de Teatro en México, traducida al inglés el mismo año como *The crossing*; al alemán en 1992 como *Die reise der sanger*; al francés como *Passage (Le voyage des chanteurs)* en 2005 y al coreano en 2013, entre otras lenguas. Cabe mencionar, asimismo, la ópera *Paso del Norte* de Víctor Rasgado, basada en *El viaje de los cantores*; y con una treintena de puestas en escena en cinco países de tres continentes.

El viaje de los cantores

Es una obra dramática en un acto, dividido en diez escenas, [que] habla de la travesía que emprende un grupo de 18 migrantes del Estado de Zacatecas hacia Dallas, Texas, en un vagón de tren. La forma en que éstos son transportados y las situaciones dadas entre el emigrante y el “pollero” son registradas de manera trágica (Beltrán, 2011: 116).

LA PREGUNTA LITERARIA: ¿QUÉ DICE?

Escena I. En un lote baldío a las afueras de Ciudad Juárez tres hombres conversan mientras esperan el tren que los llevará “al otro lado”. Escena II. En la estación de ferrocarril de Ojo Caliente cuatro mujeres charlan acerca de la partida de sus hombres. El Chayo y su mujer, que se encuentra encinta, se despiden. Escena III. Diez de la noche del martes 30 de junio. El Chayo contacta a El Gavilán y El Mosco para ser trasladado de manera ilegal a Estados Unidos. Escena IV. En una pequeña oficina Miguel Tostado Rodríguez “El Miqui” es interrogado por la policía respecto a lo acontecido en el vagón de ferrocarril. Escena V. Dos de julio por la mañana. José y Jesús se encuentran con El Gavilán para acordar un “cruce”. Dos judiciales indagan con los primeros respecto a El Mosco, quien fue encontrado despedazado a golpes, en el interior de un vagón, junto con 18 muertos por asfixia. Escena VI. Primero de julio. En el interior del vagón, diecinueve indocumentados platican. El tren se detiene. Avanza lentamente para detenerse de nuevo, ahora sí de forma definitiva. Escena VII. 30 de junio a las siete de la mañana. La Abuela y Mujer 5 conversan en el interior de la iglesia de Ojo Caliente, Zacatecas. Escena VIII. Primero de julio. El Mosco y diecinueve indocumentados juegan a decir el nombre de las cantinas que han visitado. La puerta del vagón se atora. Gritos de auxilio. Escena IX. Plaza principal de Ojo Caliente. El párroco del pueblo insta a la comunidad a reflexionar acerca de lo

sucedido y a “luchar por un país más justo”. Una procesión con los ataúdes. Lamentos de mujeres.

Cabe señalar que en la edición conmemorativa de 2014, publicada por la Universidad Autónoma del Estado de México, se incluyó una escena adicional (la XI). El autor explica en la nota aclaratoria de la ampliación del texto:

Durante el proceso de montaje de *El viaje de los cantores* por parte del Centro Dramático de Michoacán (Cedram), bajo la dirección de Mauricio Pimentel, el equipo vio la necesidad de incluir en el texto algunas referencias de contexto más cercanas en el tiempo como resultarían por ejemplo: la emigración femenina en ascenso, el desplazamiento forzado motivado por la violencia como una consecuencia de la declaración de guerra por parte del gobierno mexicano al narcotráfico, la delincuencia organizada contra los inmigrantes nacionales y de otros países en su tránsito a los Estados Unidos, la trata de personas, etcétera.

Por tal motivo, se redactó la escena [XI] misma que fue integrada en este montaje estrenado en septiembre de 2013 (Salcedo, 2014: 66).

Para el presente análisis utilizamos la versión textual original de x escenas. El itinerario narrado por *El viaje de los cantores* va entonces, de la mañana del lunes 29 de junio al miércoles 08 de julio de 1987. El viaje inicia con un tren que parte de Zacatecas, llevando consigo a cinco indocumentados, rumbo a Ciudad Juárez, a donde llega al día siguiente. El miércoles 01 de julio, 19 indocumentados cruzan la frontera y arriban a El Paso, Texas. Abordan un vagón de tren de Missouri-Pacif Lines. A las cinco de la tarde el tren sale rumbo a Dallas. Por fallas mecánicas la locomotora es desviada a una vía secundaria. Se suscita la tragedia. Por la mañana del jueves 02 de julio integrantes de la ‘Border Patrol’ encuentran 18 cadáveres y a un sobreviviente en el interior del vagón. El viernes 03 de julio la prensa mexicana da cuenta de lo ocurrido. Miércoles 08 de julio se entierran seis cuerpos en Ojo Caliente, Zacatecas.

LA PREGUNTA HISTÓRICA ¿QUÉ DIJO?

En la década de los ochenta, desbancado el sueño lopezportilloiano de “aprender a administrar la abundancia”, México vivió una de sus peores crisis económicas y el comienzo de la transformación del modelo económico de sustitución de

importaciones por uno de corte neoliberal basado en el cambio estructural y la reordenación económica. Ello significaba, en palabras menos elegantes, liberar al Estado de la responsabilidad de ser el asegurador del crecimiento económico, así como el saneamiento de las finanzas públicas vía la reducción del gasto social y el achicamiento del estado benefactor. Sin embargo, la receta en el mejor caso falló; en el peor, empeoró la situación. Se esperaba que dicha política económica pusiera los cimientos de un desarrollo sostenido, pero la realidad fue otra.

Los sismos de la Ciudad de México de 1985, además de innumerables vidas humanas se llevaron consigo cuatro mil cien millones de dólares, alrededor del tres por ciento del Producto Interno Bruto (PIB). Sumado a lo anterior, la crisis internacional del petróleo de 1986 implicó que México dejara de percibir más de ocho mil millones de dólares; poco más del seis por ciento del PIB nacional. Por sí solas estas pérdidas implicaban para cualquier economía nacional un desastre.

El desempleo y el subempleo fueron otros factores que influyeron en hacer de los ochenta una década perdida. “Durante la década —señala Roberto Gutiérrez— la tasa de crecimiento de la población económicamente activa (PEA) fue de 3.0%, en tanto que la absorción de empleos en el sector formal llegó apenas a 1.2; así, la tasa de desempleo abierto que en 1980 era de 6.8% subió a 11.9% en 1989” (Gutiérrez, 1989: 32). En dicho periodo, “persistió inobjetablemente la desproporcionada e injusta distribución de ingreso, la pobreza, la concentración urbana, el abandono del campo, la subordinación tecnológica, etc.” (Ramos, 2000: 27).

Es sabido que lo que más duele de la pobreza no son las carencias en sí, sino las evidentes desigualdades en el ingreso de unos en relación con otros. Si la imposibilidad de acceder a bienes de consumo de primera necesidad resulta desesperante; lo es aún más la percepción que ciertos sectores privilegiados mantienen estilos de vida asociados al despilfarro y al lujo; es decir, la desigualdad. Y el México de los ochenta —escribe Urbano Farías— fue “una sociedad tremendamente desigual, en la que a pesar de los avances y logros obtenidos, la desigualdad es de tal magnitud, que aquellos se ven pequeños y poco significativos” (Farías, 1984: 82).

Las crisis, sabemos, no golpean de manera similar a todos los estratos y grupos sociales, sino principalmente a los más vulnerables; y la de 1982 no fue la excepción. Mientras que las clases altas cuentan con instrumentos, como créditos bancarios, que les permiten sobrellevar la crisis, los sectores de menores ingresos no tienen dichas modalidades de financiamiento, por lo cual, la reducción de

su de por sí limitada canasta de consumo se convierte en la única medida para sortear la emergencia.

Durante los años ochenta, las mujeres, además de la invisibilidad y falta de reconocimiento de su trabajo doméstico, fueron arrojadas al mercado laboral con el propósito de contribuir al sustento familiar; de tal forma que, al finalizar el decenio, una tercera parte de ellas participaban de una u otra forma en la actividad económica. Sin embargo, como señala Mercedes Blanco, “el aumento de la participación económica femenina se ha presentado en el trabajo no asalariado, lo cual hace referencia sobre todo a formas de autoempleo que surgen como estrategias de sobrevivencia ante la crisis” (Blanco, 1990: 1). Es decir, las mujeres suman al trabajo doméstico, ni reconocido ni asalariado, formas de autoempleo y subempleo, como recurso casi desesperado para tratar de paliar en algo la crítica situación familiar. Aunado a ello, miles de hombres abandonan sus núcleos familiares y emigran hacia Estados Unidos, dejando a esposas, hijas y madres con la doble responsabilidad de administrar y mantener la casa. A estas mujeres se referirá el dramaturgo: “puras mujeres solas por todos lados. Mujeres corriendo a la estación del ferrocarril. Mujeres corriendo a la oficina de correo. Mujeres durmiendo solas” (Salcedo, 2014), mujeres que habrán de “salir al mercado de trabajo para asegurar la generación de ingresos que permitan la manutención cotidiana” (Blanco, 1990: 1). Esposas, madres e hijas se ven forzadas a convertirse en las proveedoras económicas del hogar, ante la partida de los hombres. Como lo señala Aracely Damián: “es durante las crisis cuando se exagera la función de mantenimiento, reproducción y reposición de la fuerza de trabajo que recae en las mujeres” (Damián, 2004: 138).

La Abuela, en la escena VII lo dirá, pero de otra manera: “Ayer se quedaron muchas mujeres solas en este pueblo. Ayer me acordé que alguna vez también me quedé aquí sola” (Salcedo, 2014).

LA PREGUNTA EXISTENCIAL ¿QUÉ ME DICE?

Si a partir de Wittgenstein entendemos que las proposiciones del lenguaje no sólo aportan una imagen de la realidad, sino al mismo tiempo son su *molde*, *El viaje de los cantores* nos invita a una lectura que no se consume en la individualidad creativa de un autor, sino que cobra autonomía y “lo que el texto significa para sus lectores ahora

importa más que la intención del autor cuando lo escribió” (Valdez, 1995: 36). Para bien o para mal, el texto dramático viaja solo; omiso de las intenciones de su autor, e incluso, liberadas de las mismas. No tenemos en *El viaje de los cantores* personajes en busca de su autor, sino “pistas” e “indicios” que buscan ser hallazgos de lectores quienes a partir de las mismas construirán arquitecturas de significado.

Como ente independiente, el texto anhela transpirar a través de sus signos el tejido social del cual surge; extenderse y textualizarse en la obra dando cuenta de “la conexión existente entre los moldes sociales y las formas artísticas” (Hauser, 1988: 36). La tesis del historiador húngaro es, por demás, interesante y controversial. Como lo planteó en su *Historia social del arte y la literatura*, los estilos artísticos son una consecuencia no de genialidades individuales, sino de condiciones socioeconómicas concretas. Ello implica aceptar el supuesto de que “la literatura es una ideología”, tal como lo señala Terry Eagleton (1998: 35) e intentar desentrañar el mecanismo del cómo diversas instancias de lo ideológico se configuran en el texto literario.

El viaje de los cantores se ha prestado a diversas interpretaciones, tal como lo señala Margarita Vargas:

Las apreciaciones críticas que se han hecho de *El viaje de los cantores* se enfocan en el tema socio-político, en su estructura mítica, en la psicología del hombre, en el aspecto estético y en los elementos musicales. Peter Beardsell sugiere que la obra se podría clasificar como un drama documental si se toma en cuenta principalmente el proceso de la migración hacia el norte, pero decide que predominan los aspectos míticos y psicológicos que llevan al hombre a abandonar sus orígenes para emprender el viaje que lo llevará en búsqueda de ese otro que le permitirá encontrarse a sí mismo, a realizar su identidad. A José Ramón Alcántara Mejía lo que le interesa es explorar los intersticios de ‘textualidad y teatralidad’ entre los cuales se encuentra la obra, tomando en cuenta la trama y el referente histórico, pero perfilando principalmente su aspecto estético y los puntos de contacto con la mitología griega e indígena. Alcántara concluye definiendo la obra poética y teóricamente como un “querer decir que busca, en el espacio milenario del teatro... otra manera de decir, de redifigurar el significado encodificado en el macrotexto de la cultura” (Vargas, 2011: 5-15).

Para nosotros, en *El viaje de los cantores* “lo social que se despliega en el texto” (Robin, 1994: 263) nos enfrenta a la cuestión del “estatuto de lo social en el texto y no del estatuto social del texto”; y del “estatuto de la historicidad en el texto y no del

estatuto histórico del texto” (Robin, 1994: 269). No se trata de una dramaturgia intencionadamente social y mucho menos panfletaria, sino de lo social literalizándose y textualizándose en una masa de escritura concreta. No veo *El viaje de los cantores* como un teatro-documento, ya que la noción del referente externo de lo real nos parece irrelevante, sino de un cuerpo social haciéndose texto. Aquí no estamos ante el verbo haciéndose carne, sino ante la carne haciéndose verbo, ante lo social hecho texto.

En la Escena I *El viaje de los cantores* nos remite a un sustantivo que posee un referente extra-textual específico: Ciudad Juárez. Las palabras con las cuales inicia la obra son “en un terreno despoblado en Ciudad Juárez”. Sin embargo, la fuerza en la construcción nominal recae no en “Ciudad Juárez”, sino en “terreno despoblado”. El adjetivo que precede al nombre del municipio en el orden de la frase condiciona el complemento. No es cualquier terreno en Ciudad Juárez, sino un terreno “despoblado”, “abandonado”, “deshabitado”, “desolado”; indicará el diccionario de sinónimos.

Escena II. “En Ciudad Juárez, una esquina con muy poca iluminación”. El terreno “despoblado” es ahora una ciudad mal iluminada con su connotación de oscuridad/peligro/inseguridad. La que en un tiempo fue una frontera transitable, “se fue volviendo dura, difícil, irreconocible” (Calderón, 2007: 7), escribe, no sin nostalgia, uno de sus cronistas. Dicho ‘despoblamiento’ de la ciudad y su “des-iluminación” se transfiere en la parcelación del discurso de la acción en el texto de *El viaje de los cantores*, que al igual que en *Los niños mutilados*, del mismo autor, “enfatisa una estética de la trituración [y] el desamparo” (Cruz, 2005: 130).

Escena III. Estación de ferrocarril en Ojo Caliente Zacatecas con “muchos bultos: bolsas, cajas de cartón, y algunas gallinas amarradas con un lazo”. Son “bultos”, no “equipajes”. Son “bolsas”, no “mochilas”. No son baúles de viaje, sino apenas “cajas de cartón”. No es un aeropuerto ciudadano del México “innovador”, sino una ruinoso estación ferroviaria en Ojo Caliente, enclavada al este de la sierra de Zacatecas, con un paisaje de matorrales, mezquites y huisaches, que niega el México moderno del discurso neoliberal.

Así, los referentes extra-textuales (Ciudad Juárez y Ojo Caliente) nos remiten a ciudades periféricas con disminución de actividades productivas, deterioro de la calidad de vida y resquebrajamiento del tejido social y pequeños poblados rurales que expulsan hacia el norte (como “pollos”) a sus últimos hombres, quedando sus mujeres solas, sus “gallinas amarradas” tratando de sobrevivir. Poblados olvidados

por el proyecto neoliberal de De la Madrid-Salinas; ciudades que a mediados de la década de los sesenta depositaron su futuro en la implementación del Programa de Industrialización de la Frontera (PIF) y que la recesión norteamericana de principios de los ochenta puso en crisis; ciudades de maquiladoras que abrieran sus puertas de nuevo sólo después de la brutal devaluación del peso de 1982, pero sobre la base de salarios pauperizados con un costo de mano de obra reducido a la mitad.

El viaje de los cantores se enmarca en la tradición dramaturgica que José Ramón Alcántara (2003) ha nombrado “teatro de frontera” y cuya conceptualización va más allá de la simple localización geográfica e implica la apropiación de la cultura regional y local como una punta de resistencia ante los polos hegemónicos que representan, tanto el proyecto de modernidad del ‘México imaginario’ del centro del país, como los Estados Unidos de Norteamérica. Dicha teatralidad, señala Alcántara, “se arraiga en lo local no en un acto de afirmación nacionalista, sino como el espacio de relocalización del discurso sobre la identidad, hasta entonces definido por el centro”. Aquí, recuperar las propuestas teóricas de don Guillermo Bonfil Batalla se vuelve imperativo. Así como hay un ‘México Imaginario’, que niega al ‘México Profundo’; a los Multi-México, a los muchos Méxicos; la concepción esencialista de la identidad nacional tiende a *barrer y borrar* las diferencias culturales entre las regiones del país, descalificando las “patrias chicas”, las “matrias”, para usar la terminología de Luis González y González.

Si entendemos que “toda cultura puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos y constituye, de hecho un conjunto de comunicaciones” (Lerma, 2006: 29), los *emblemas de contraste* (el término es de Gilberto Giménez) de un grupo y una región a otra varían sin que se altere la identidad, dado que ésta “no se constituye como una esencia inmutable, sino como un proceso histórico incesante, de construcción y reconstrucción” (Giménez, 2008).

La nota introductoria que recomienda se sortee el orden de las diez escenas del libreto en cada función, no sólo sugiere una vía adicional a la representación realista, sino al postular “lo real” como “modelos para armar”; reconoce las identidades como procesos en fabricación; como oleajes en los que transitamos y nos *transitan*, muy lejos de la concepción esencialista de la identidad nacional, inmutable y homogénea; de la “patria impecable y diamantina” lopezvelardeiana.

El epígrafe de Lacan con el que abre el texto (“En el momento en que nos acercamos, en el sueño, a lo que es verdaderamente real entre nosotros, en ese momento nos

despertamos porque nos da miedo, y nos despertamos para seguir durmiendo”) alude al amalgamamiento de los estados de sueño-vigilia; y el diálogo entre Rigo y Lauro de la Escena I,¹ que inserta un dislocamiento de lo real, nos sumergen en un doble viaje: el onírico y el de los migrantes colocándonos en un ámbito ambiguo de conciencia.

De manera similar, la trama se verificará en una zona de territorialidad intermedia por personajes que no asumen folclóricamente su ‘condición fronteriza’ y plantean frente a la rigidez del esquema dicotómico de identidad nacionalista u otredad extranjerizante una tercera opción: una identidad trashumante que absorbe los mitos y arquetipos de las regiones de paso y los hace propios.

Así lo expresa Armando Partida Tayzan:

En esta pieza lo documental perdía su propia naturaleza, al pasarlo por la criba de los mitos, del cotidiano y del imaginario regional de la zona central del país, de donde provinieron los ilegales asfixiados en un vagón. Los mitos de la frontera norte, vendrían a ser, ya con conocimiento de causa, su nuevo foco de interés (Partida, 2002: 226).

A más de cinco lustros de su irrupción, *El viaje de los cantores* nos sigue interpelando en un llamado que tiene el tenor de los profetas veterotestamentarios y el sesgo oratorio del kerygma neotestamentario.

Hasta donde he leído, ninguna interpretación crítica de este texto ha enfatizado la identificación de los migrantes asesinados con la figura vicaria de Jesús, tal como la explicita claramente la escena décima: “Cristo ha muerto nuevamente, víctima de la miseria de la humanidad, Cristo ha muerto en un vagón de ferrocarril” y que emparenta a este personaje (El Desconocido) con el don Jesús de *Los albañiles* de Vicente Leñero.

En la homilía del sacerdote creo encontrar la voz del dramaturgo que nos recuerda que un nuevo milenio, un nuevo hombre y una nueva sociedad no se pueden construir sobre los despojos de sus hijos más pequeños. El personaje El Desconocido representa a todos los hombres que mueren en un solo hombre, por nuestra incapacidad de construir una sociedad en la que todos tengan lugar, en la que todos sean incluidos.

¹ RIGO: ¿Y si ya estamos tronados? LAURO: ¿Qué traes, tú? RIGO: Si ya, desde el otro día, al querer pasar la línea nos balacearon, y aquí estamos como pagando las culpas... LAURO: No juegues con eso. RIGO: Todo puede ser posible. A lo mejor ya hasta me enterraron allá en Aguascalientes y yo aquí, creyéndomela que todavía estoy vivo.

Es un personaje claramente soteriológico que posibilita, en la interpretación del sacerdote, que con su muerte, “vivamos para la justicia” (1 Pedro 2). Es pues, una “voz clamando en el desierto”. Parfraseando a Ricoeur *El viaje de los cantores* nos trae el amor, el odio y los sentimientos morales para reconocernos en lo humano.

La obra es un destello luminoso que apela, en medio de las sombras, a una solidaridad radical que llegue incluso al sacrificio con la finalidad de que el proyecto de lo humano no termine imposibilitado:

Señores, este acontecimiento debe ser de reflexión para todos nosotros. Debe de abrigar la justicia y la esperanza que llegará muy pronto y que debemos esperar no con los brazos cruzados, no sentados en actitud contemplativa, sino luchando y defendiendo nuestros derechos. Ellos, señores, queridos hermanos, han ido a trabajar por todos nosotros. Han dejado aquí todo: casa, amigos, familia, para internarse como ilegales... Han dejado mujeres preñadas, lugares vacíos en nuestras mesas y en nuestros corazones. Hoy enterraremos seis cuerpos. Cinco de ellos los conocemos, sabemos sus nombres. Pero del sexto nada sabemos. Nadie lo reconoció. Nadie lo reclamó. Y ahora descansará en nuestra tierra de Ojo Caliente. Ahora puedo decir que un nuevo Jesús, un nuevo Jesucristo vino a este mundo y ha sido asesinado. Cristo ha muerto nuevamente, víctima de la miseria de la humanidad. Cristo ha muerto en un vagón de ferrocarril. Como nuestros familiares caídos, ese Cristo que ha muerto, iba también en busca de pan para los suyos. Ese Cristo que hoy sepultaremos, resucitará mañana y hará justicia entre los hombres (Salcedo, 2014: 45).

Sólo en el momento que reconozcamos que todos somos Cristo muriendo en un vagón de ferrocarril y apostemos por una solidaridad radical habremos de dar cabida a la esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

Alcántara Mejía, José Ramón (2003). “Las fronteras del teatro y el teatro de las fronteras: articulaciones híbridas en el teatro mexicano”. Berlín: Ponencia en el Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano: Hibridez, Transmedialidad-Cuerpo, junio de 2003.

- Beardsell, Peter (2014). “El viaje de los cantores: edición conmemorativa 25 años (2014). Prólogo/Estudio introductorio”, en Hugo Salcedo. *El viaje de los cantores*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Beltrán Pérez, Julián (2011). “Una sutil línea fronteriza entre lo ficcional y lo meramente real en la literatura de Hugo Salcedo”, en revista *La Colmena*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Blanco, Mercedes (1990). “Participación laboral de la mujer en el México urbano de los ochenta”. estepais.com/.../4_Propuesta4_Participacion%20laboral_Blanco.pdf
- Calderón Chelius, Leticia (2007). “El Juárez que yo recuerdo”, en *Noesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. 16. Núm. 32, julio-diciembre, p. 7. México: Instituto de Ciencias Sociales y Administración.
- Cruz Menéndez, José Raúl (2005). “Procedimientos discursivos en el teatro de Hugo Salcedo”, en Osvaldo Pellettieri (ed). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- Damián, Aracely (2004). “Panorama de la pobreza en América Latina y México”, en Julio Boltvinik y Aracely Damián (Coord.). *La pobreza en México y el mundo*. México: Siglo XXI.
- Eagleton, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Fabris, Adriano (2001). *El giro lingüístico: Hermenéutica y análisis del lenguaje*. Madrid: Akal.
- Farías, Urbano (1984). “El derecho y la desigualdad”, en Rolando Cordera y Carlos Tello (coord.). *La desigualdad en México*. México, Siglo XXI.
- Giménez, Gilberto (2008). Conferencia magistral “Cómo analizar la identidad nacional: una propuesta”. 21 de noviembre de 2008. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gutiérrez, Roberto (1989). “La década perdida de los 80’s. Una evaluación preliminar”, en *El Cotidiano*. No. 32, noviembre-diciembre, México: El Cotidiano.
- Hauser, Arnold (1988). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. I. Madrid: Debate.
- Lerma Martínez, Francisco (2006). *La cultura y sus procesos. Antropología cultural: Guía para su estudio*. Murcia: Laborum, p. 29.
- Partida Tayzan, Armando (2002). *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Peter, Beardsell (2014). “Prólogo / Estudio introductorio”, en Hugo Salcedo (2014). *El viaje de los cantores*. Edición conmemorativa 25 años. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Ramos Sánchez, Daniel (2000). *La ilusión del crecimiento de la economía mexicana*. México: UNAM.
- Ricoeur, Paul (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI editores.
- Robin, Reigne (1994). “Para una sociopoética del imaginario social”, en Françoise Perus (Coord.). *Historia y literatura*. México: Instituto Mora.
- Salcedo, Hugo (2014). *El viaje de los cantores*. Edición conmemorativa 25 años. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Valdez, Mario J. (1995). *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Ámsterdam: Ediciones Redopi.
- Vargas, Margarita (2011). “*El viaje de los cantores* como la dramatización de ‘La dialéctica de la soledad’”, en *Latin American Theatre Review*. Vol. 44, Núm. 2. Estados Unidos: Universidad de Kansas.

LA REALIDAD COMO ELEMENTO DRAMÁTICO
EN LA ESCRITURA DE HUGO SALCEDO Y ADAM GUEVARA,
A PROPÓSITO DE *EL VIAJE DE LOS CANTORES* Y *POQUITA FE*:
UN ANÁLISIS DESDE LA MORFOLOGÍA

Blanca Lilia Hernández Reyes

Universidad Autónoma del Estado de México

¿Por qué el Teatro?

Simplemente porque no puedo dejar de hacerlo.
Está en mí como una condena que cumplo gustoso
Es mi forma de vida, el medio por el que
me comunico con el mundo y la mejor
manera que tengo para cumplir mi
compromiso con la sociedad.

Adam Guevara

LA REALIDAD COMO ELEMENTO ESTRUCTURAL DRAMÁTICO

Esta comunicación aborda algunas consideraciones en torno a los nexos morfológicos en la obra de dos dramaturgos mexicanos: Adam Guevara (Ciudad de México, 1941) y Hugo Salcedo (Ciudad Guzmán, 1964) y que dado su nivel de significación para el devenir actual, representan una escritura teatral necesaria para el atribulado escenario de la ficción y la existencia.

La propuesta literaria de estos dos autores se emparenta con la morfología de la poética de Bertolt Brecht; sin embargo, a través del desarrollo de esta reflexión se ha definido que el dramaturgo alemán representó una motivación en la obra de Guevara, donde, si bien emergen aspectos que lo podrían situar en la poética de Brecht, éstos adquieren un sello personal bajo la pluma de Adam Guevara. En la obra de Hugo Salcedo se aprecia una relación que trasciende lo brechtiano para insertarse en un modelo no aristotélico, al grado de potenciar una dramaturgia que prescribe identidad para la escena mexicana.

Qué decir o reflexionar en torno a la obra de estos dramaturgos, más allá de las proximidades con otras poéticas que se les puedan adjudicar, propongo que la

comparatística es un sistema de análisis poco explorado en los estudios sobre literatura dramática, por lo menos en nuestra nación, pero que representa un horizonte con grandes posibilidades para la reflexión en materia de literatura dramática.

La comparatística, entendida como una metodología para reconocer los nexos y disyuntivas que las literaturas pueden tener, ya que “esta disciplina enfoca el fenómeno literario desde una perspectiva internacional (intercambios concretos entre las literaturas de dos o más países) o supranacional (fenómenos que exceden las fronteras nacionales)” (Dubatti, 2008: 8), se remonta a los tratados sobre el estudio de las formas; una metodología desarrollada por Claudio Guillén (2005). Su reflexión lo llevó a concluir que ante tantos paradigmas era necesaria la aplicación de criterios ordenadores a fin de objetivar qué dura, qué permanece en el terreno de los géneros, o bien, qué desaparece.

Desde su noción primigenia, *morfología* proviene el término griego *μορφ-*, *morph* (forma) y *λογία* *logía* (tratado, ciencia); significa literalmente ciencia o estudio de la forma, así que el vocablo delimita, define y clasifica sus unidades. Para Claudio Guillén, la relación comparatística con las formas tiene como referencia a los géneros o modelos que requieren para su estudio la observación de rasgos perdurables.

El autor señala que no hay formas puras; por eso las resoluciones tienen variados desenlaces o una continua mutación, así el estudio de las formas desde los diferentes niveles (métrico, retórico, léxico, sintáctico, semántico y enunciativo) se cristaliza en la configuración de diversos modelos de análisis.

En el sentido aristotélico se decía que no hay forma sin materia; las formas no tratan de dividir sino de unir. Una de las finalidades en el estudio de las formas es analizar la relación entre un sistema histórico diferente con la obra literaria, pues se trataba de que el hecho literario vigente rompiera con los paradigmas artísticos dominantes o que lo antecederan. Así, la comparatística refiere cuatro conceptos básicos para su análisis:

1. Cauces de presentación/cauces de comunicación
2. Los géneros
3. Modalidades literarias
4. Formas

De los cuatro anteriores, se considerará al cauce de presentación como el modo o la forma en la que se muestra y se expresa la obra literaria, por ejemplo, el diálogo

o la narración. En la literatura dramática el diálogo tiene una condición especial sobre los otros cauces, en el sentido de que los intérpretes lo envían indirectamente al espectador, quien es su principal destinatario; así, “[...] de manera acordada, el diálogo se lanza al interlocutor que tiene al frente, pues —la palabra es un signo lingüístico para el actor que escucha y es indicio para el espectador” (Guillén, 2005: 187). Se puede afirmar, entonces, que el diálogo es el cauce de presentación por excelencia para la forma dramática, considerando variantes como el diálogo en prosa y en verso.

El cauce de presentación de *Poquita fe* y *El viaje de los cantores* es diálogo en prosa, uno de sus distintivos se constituye por las acotaciones o didascalías, que tienen la finalidad de dar notas sobre la acción y la representación. Las hay con carácter tempo-espacial porque modifican el espacio o el tiempo de la acción siguiente, y las que impactan en la conducta del personaje, “Las acotaciones cumplen una función mediadora entre el texto y el escenario, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época” (Pavis, 1998: 27). Mediante ellas se indica un cambio de espacio, la entrada o salida de personajes; sin embargo, el texto dramático puede prescindir de las acotaciones cuando tiene en sí mismo la información necesaria para su entendimiento, como en el teatro griego donde el personaje se autopresenta.

A diferencia de lo anterior, en la escritura de Guevara las acotaciones pueden ser extensas, en las que veladamente hay una intención de *dirigir*, o bien, de dar suficientes elementos al lector para reconstruir caracteres, ambientes y situaciones, sin olvidar señalamientos de tipo técnico:

En escena han quedado frente a la silla y los ojos de Zapata que no cesan de mirarnos. En medio de ellos el cuerpo ensangrentado de Juan con las manos atadas a la espalda y el tiro de gracia en la cabeza. Se escucha el bolero *Poquita fe* en la parte que dice: “Comprende que mi amor burlado fue ya tantas veces, que ha dejado al fin mi pobre corazón con tan poquita fe...” La luz desciende lentamente en el siguiente orden: primero la silla, en segundo término el cadáver de Juan dejando como última imagen los ojos de Emiliano Zapata (Guevara, 1997: 446).

Por otra parte, en la obra de Hugo Salcedo las acotaciones al inicio de cada episodio acuden a la ubicación tempo-espacial; un vagón de tren, una plaza en Ciudad Juárez, una oficina, a fin de situar saltos geográficos y temporales jugando con anacronismos.

En este sentido, las didascalias en *El viaje de los cantores*, aunque breves, están situadas en momentos estratégicos que impactan en el diálogo y en acciones sutiles para que el lector conciba una *reconstrucción* de la escena.

JOSÉ: Saca la bolsa, para que te la vean los polleros. Por si acaso el otro no viene. (*Jesús saca de su pantalón una bolsa de plástico.*) Con eso te entienden que quieres pasar el río. [...] *Entra el Gavilán y se les acerca con cautela.*

GAVILÁN: Buenos días (Salcedo, 2014: 46).

En este sentido, el cauce se modifica o evoluciona conforme a los hallazgos futuros y a la tecnología: si bien la carta fue un cauce de presentación dominante hace algunos siglos, el cine, la televisión y la internet han desplazado las funciones de la epístola (Guillén, 2005).

El postulado de Guillén se remite a la propuesta de Dámaso Alonso, quien formuló dos maneras de aproximación a la obra: hacia la forma desde el tema, o hacia el tema desde la forma, lo que significa forma exterior y forma interior. La primera representa la relación entre significante y significado: del significante hacia el significado y de manera inversa, ya que forma y autor conviven desde la composición de la obra; él es quien la divide en partes: cantos, capítulos, actos.

Respecto al diálogo, éste surge al momento en que dos o más personas hacen uso directo de la palabra, por ejemplo en un relato, un poema, una descripción, un ensayo o una entrevista. El diálogo es un elemento formal que:

En el teatro alterna con otros lenguajes no verbales como son el gestual (movimientos de los personajes), el aspecto de escenario... en el teatro, el significado del diálogo se completa con significados que provienen de la escena que constituyen su contexto situacional, cuya potenciación depende de asociaciones y vinculaciones con la historia de las ideas y de las instituciones sociales (Beristáin, 2008: 142).

El diálogo aspira a ser una forma dinámica que dirige un —yo hacia un —tú; el diálogo es entre dos personas, un punto de encuentro de dos vidas. Para Bajtín es la única forma adecuada de expresión verbal porque asegura que “la vida es dialógica por naturaleza: — el diálogo es su medio de comunicación y principio constituyente” (Guillén, 2005: 223).

Para el autor jalisciense, diálogo y didascalias son los medios idóneos para que los interlocutores describan, afirmen, expresen, denuncien todo tipo de expectativas,

argumentos de manera directa, en primera persona y en un contexto temporal del aquí y el ahora.

Otro aspecto digno de analizar en el diálogo de *El viaje de los cantores* es aquel que se expresa a manera de soliloquio, recurso donde el personaje se abstrae o hace un paréntesis para externar sus auténticas motivaciones; así, este mecanismo se torna revelador tanto de la postura autoral como del carácter representado:

LA ABUELA: Ayer se quedaron muchas mujeres solas en este pueblo. Ayer me acordé que alguna vez también me quedé aquí, sola. Aunque el que se fue no es ni mi hijo ni mi marido. Él es mi nieto, el hijo de mi hija. Cuando él nació, Dios Nuestro Señor se quiso llevar a su mamá. Y me quedé al cuidado del niño. Cómo pasan los años, caray. Hubiera querido darle un recado a tu Chayo para que se lo llevara a mi nieto. De seguro allá en Juárez lo hubiera visto. Desde que me fui quedando ciega me he sentido más sola... (Salcedo, 2014: 54).

Las formas, en concreto, fijan la estructura de la obra literaria, por lo tanto, son siempre reveladoras; su conocimiento no significa que una obra sea independiente en relación con otras, puesto que hay épocas y escritores: las palabras de alguna manera son reescritas.

Según el método morfológico, la forma concibe la división en capítulos, disposición cronológica, uso de escenas, cuadros, o repetición de dinámicas circulares (Guillén, 2005). El estudio de las formas está encaminado también a la observación de la nueva relación entre la obra literaria y el autor con el sistema histórico, como sucede en *El viaje de los cantores* y *Poquita fe*, donde la dependencia entre el significante y el significado perdura. Las obras no consuman propósito de una ordenación que arribe en empatía emocional con lo representado.

Dado que los dos textos no están ordenados bajo el esquema de actos y escenas, sino que la recreación de tiempo-espacio, situaciones, realidades y caracteres sucede bajo una estructura que refiere más bien a episodios sin un orden progresivo.

El viaje de los cantores se expresa en 10 momentos donde los saltos de tiempo van del presente al pasado. Los referentes son fechas concretas en las que se desarrolla el argumento. En *Poquita fe* la segmentación de la obra se da bajo títulos, y no existe linealidad argumental, por lo tanto se aleja de una estructura gradual y creciente. El encuentro radica en que ambas obras estimulan a una representación autónoma; aspecto

que Salcedo ya sugiere en la nota introductoria con el “sorteo de escenas” como una posibilidad, en Guevara pudiera ocurrir lo mismo, sin que se afecte la recepción.

Lo anterior nos recuerda el postulado de Kurt Spang, en el que expone dos caminos que separan a las formas en la literatura dramática y que él clasificó como forma tectónica y forma atectónica; sobre la primera señala:

Son tres conceptos que la definen: la unidad, la integridad y la verticalidad, estos conceptos se reflejan en que la historia plasmada en el drama es acabada, forma una unidad, en términos aristotélicos tiene principio, medio y fin, organizados de manera piramidal, presenta una elaboración jerárquica de los segmentos del drama como 3 o 5 actos (Spang, 1996: 152).

La forma atectónica se manifiesta en obras cuyos rasgos no son determinables fácilmente. Forman parte de esta categoría la *Commedia dell'Arte*, el teatro épico, el teatro del absurdo, el *living theatre*, el *happening* y en general otras estructuras experimentales que regularmente no presentan la horizontalidad de la anterior (Spang, 1996). Con base en este argumento se puede afirmar que *El viaje de los cantores* y *Poquita fe* presentan una estructura de tipo atectónica dado que no hay distribución de escenas y actos; cada *jornada o tiempo* están acabados, agregado a esto; las obras no presentan la solución a un problema, dejando así, a criterio del lector, la interpretación del final.

Las formas en el teatro épico de Brecht son aquellas propuestas estructurales del texto que se alejan de la identificación emocional, su tratamiento no pretende la fusión entre psicología y acción; para lograr esto se propone otro tipo de ordenamiento a partir de tres elementos distanciadores, como los llamó Brecht: elementos narrativos, ficcionalización y literalización; sólo bastaría rescatar que todos éstos se enuncian contundentemente en *El viaje de los cantores* y en *Poquita fe*.

La forma o estructura de la obra obedece a intenciones específicas del autor para articular categóricamente su comunicación. *Poquita fe* acude a una propuesta estructural en dos jornadas y un proceso; el cauce es el diálogo pero éste se muestra bajo una distribución que no refiere unidades menores como escenas o cuadros; cada parte de la obra se muestra completa y cerrada, pero en su conjunto aportan a la gran estructura. En *Poquita fe* se identifican cuatro momentos para la primera jornada y cinco en la segunda; la tercera parte tiene alrededor de seis segmentos.

En *El viaje de los cantores* el hecho de referir fecha y hora de los acontecimientos, hace partícipe al lector/espectador de la noticia; pero el discurrir de los hechos, como se aleja de lo lineal, promueve la elaboración de hipótesis o conjeturas en la audiencia, de allí que estos textos representan y reflexionan la realidad mediante los tres elementos distanciadores dictados por Bertolt Brecht (1979): literalización, ficcionalización y narración, en el cometido de representar formas de convivencia humana.

El tratamiento del humor en *Poquita fe* se expresa a través de la ironía y la parodia, de manera que el lector/espectador establece empatía desde el primer momento; en cambio en la obra de Salcedo, la oralidad cotidiana se fortalece con las situaciones límite, de manera que suceda el acto reflexivo del lector/espectador; así también, la presencia del soliloquio es el vehículo para que los personajes comenten desde su realidad el deterioro de una sociedad desigual que los ha llevado al desarraigo y a una muerte ignorada.

En ambos autores, este rasgo en la escritura refiere a un hecho en donde los protagonistas se extraen o, en términos brechtianos, se *extrañan* de la historia para aproximarse al espectador, alejándose de la línea argumental a modo de ser sujetos que expresan un discurso cargado de significaciones.

Sustancialmente el teatro de Hugo Salcedo muestra una estructura, se entreteteje con una anécdota extraída de hechos verídicos, su léxico es cotidiano, sin que ello demerite la calidad poética y sígnica del diálogo, la complejidad está presente desde el momento en que un mismo asunto se cuenta desde varias perspectivas. Su crítica social se centra en las desigualdades que afectan a sectores como mujeres, migrantes, niños, quienes enfrentan problemas de orden existencial y político, incluidas la marginación y la opresión.

Salcedo y Guevara resignifican analíticamente la realidad, además de ser un motivo para la escritura dramática, sus textos son un escaparate para que los personajes describan, afirmen, expresen, denuncien todo tipo de expectativas y argumentos de manera directa, en primera persona y en un contexto temporal del aquí y el ahora, motivo por el cual, la dramaturgia de ambos autores está totalmente afincada en acontecimientos extraídos de la realidad; su sentido combativo defiende las transformaciones de la existencia humana y su relación con la estructura político-social, evocando al pasado para comprender el presente y dejando en manos del lector/espectador la proyección del futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Berinstáin, Helena (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bobes, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Brecht, Bertolt (1979). *Bertolt Brecht diario de trabajo III. 1944/1955*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, Jorge (2008). *Teatro Comparado. Cartografía Teatral*. Núm. 9. México: Paso de Gato.
- Guevara, Adam (1997). *Siete obras de teatro*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Schmeling, Manfred (ed.) (1984). *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Alfa.
- Salcedo, Hugo (2014). *El viaje de los cantores*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Spang, Kurt (1996). *Géneros Literarios*, España: Síntesis.

¿UN CONFESIONARIO EN LA ENCRUCIJADA POS-MODERNA?

Carlos Araque Osorio

Universidad Distrital de Bogotá

ENTRE DECIR, LLORAR, CLAMAR Y CONFESAR

Hugo Salcedo es quizás uno de los dramaturgos más prolíferos que he conocido, sé que escribe desde antes de 1982 y que desde esa época no ha parado de escribir ensayos, obras de teatro, narración; en fin, no ha dejado de crear. No voy a nombrar aquí toda su producción; de eso se encargarán sin duda páginas prestigiosas de literatura como la de la Universidad de Guadalajara y de la UNAM y otras menos prestigiosas como Wikipedia o LinkedIn, en las que quiérase o no, figurará como uno de los grandes dramaturgos de nuestros tiempos. Ya se han traducido algunas de sus más de 50 obras al inglés, francés, alemán, coreano, persa y checo. También es un gran estudioso; es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y ha representado a su país en varios y diversos encuentros, seminarios y congresos, obteniendo un sinnúmero de premios y reconocimientos, muy bien merecidos y que puede exhibir con orgullo.

Pero no voy a ser ni su biógrafo ni su comentarista, sólo intentaré realizar un ensayo específico sobre una de sus obras: *Confesiones de una telefonista erótica*, por considerarla una pieza que tiene las posibilidades de convertirse en una especie de referente universal para los amantes del teatro, pero específicamente para aquellos que nos consideramos seguidores e impulsores de ese género maravilloso llamado monólogo.

Soy apenas un conocedor, pero no un estudioso exhaustivo de la obra de Salcedo, me he acercado por necesidad a algunos de sus textos y a su producción por épocas. En 2004 llegó a mis manos, por asuntos de los librereros informales, sus *21 obras en un acto*. Yo estaba impartiendo la cátedra de monólogos en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y de actuación en la Academia Charlot en Bogotá, así que el texto me venía como anillo al dedo, pues es una especie de compendio de obras cortas, desde mi punto de vista, perfectas para realizar ejercicios entre uno, dos, tres y cuatro actores o actrices. Por esa época monté como ejercicio pedagógico los monólogos *La niña Esther* y *El otro* y las obras *Zona neutral* y *La fosa*. En 2011 volví a asumir la

cátedra de monólogo en la ASAB y llevé a escena *El otro*, creo que con un poco más de conocimiento; hecho que me permitió realizar una socialización del resultado e incluso presentarse en México y que por fortuna Hugo pudo observar y reconocer el mérito del montaje.

En 2014 tuve la grata experiencia de conocer y leer el notorio monólogo *Confesiones de una telefonista erótica* y hacer una presentación del libro *Voces impúdicas, vicios políticos y confesiones públicas*, una antología de textos de autores mexicanos sobre personajes femeninos, que incluía además del mencionado unipersonal: “Puente Grande y los avestruces”, de Efraín Franco Frías; “Sombrabrero”, de Alejandro Ostoa, y “Quizás nos espere el mar”, de José Ruiz Mercado, de los cuales hice la presentación en la edición de Escenología del mismo año.

Entre junio y agosto de 2015 ocurrieron dos sucesos que vale la pena subrayar; el primero, la publicación de libro *Para jugarse la vida* por parte de la Secretaría de Cultura de Jalisco, básicamente un texto de dramaturgia con personajes masculinos y que incluía un monólogo de mi autoría. Es importante rescatar este suceso, ya que fue para el lanzamiento de esta obra que pude observar por primera vez la puesta en escena de *Confesiones de una telefonista erótica*, actuada alternativamente por las actrices Venus Celeste y Flor Valencia y dirigida por Moisés Orozco. No tengo ni la intención ni la pretensión de realizar una crítica de aquella puesta en escena, sólo rescatar que disfrutándola en el escenario, me hice la propuesta de poder dirigir ese monólogo algún día.

El segundo hecho a destacar es que a finales de agosto de ese año, se llevaron a cabo varios acuerdos entre los grupos de investigación Estudios de la Voz y la Palabra de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Colombia y el grupo CA-9 Investigaciones Estéticas de la Universidad de Guadalajara, México. Uno de esos acuerdos determinó la realización de un libro de monólogos de autores mexicanos y colombianos que incluía *Dur@ de follar* de Hugo Salcedo, en el cual nos propone un poema dramático que tiene como protagonista una mujer, pero no es una mujer cualquiera, es la mujer patria, la mujer bandera, la mujer nación; atropellada, calumniada, domesticada, dominada, asesinada, vilipendiada, ultrajada. Claro, es la patria y ella tiene cara de mujer, no es el país. Salcedo vuelve a presentar un debate de género, decidiéndose por una patria femenina vilipendiada y un país masculino arrasador. Es un debate entre lo mujeril y lo varonil que describe cómo el género masculino construye a su antojo o destruye a las personas, mujeres, ciudades y a

la misma nación, que sigue siendo mujer, sin importar si es puta, digna, mojigata, honorable o pulcra.

Son posturas muy similares a las planteadas en *Confesiones de una telefonista erótica*, y que coinciden, no en la forma, pero sí en el contenido con *Dur@ de follar*, lo que los convierte en textos con una alta dosis de contenido político, quizás contestatarios, recordándonos los excelentes días del teatro de vanguardia, pancarta o panfleto, pero con el ingrediente de que en este caso son dos extensos discursos dramáticos, que no ceden, no admiten respiro, pues son como una especie de locura lúcida, de lo que significa enarbolar una bandera en nombre de la patria y del cómo ser actriz en un medio, que todavía no genera formas dignas de subsistencia.

Pero hay otras razones por las cuales se justifica la decisión de realizar el montaje de *La telefonista erótica*. Sólo voy a relacionar algunas de ellas. Como director de teatro, la obra me presenta un reto y es el de poder hablar y tratar temas relacionados con el oficio sin caer en el lugar común y perdiendo sentido de objetividad. La obra es altamente crítica en relación con la sociedad y de cómo ésta acepta y percibe nuestra labor. Planteo esto porque además es sorprendentemente poética y uno como director podría perderse en los laberintos de la política sin resolver los aspectos creativos implícitos y explícitos en el texto.

Sin duda, el monólogo es un gran reto para cualquier actriz que se respete. Nos habla sobre el oficio y desde el oficio y puede tener una gran acogida en escuelas, academias y programas profesionales de teatro, dado que su temática atraviesa no sólo por las vicisitudes que debe sortear una estudiante de actuación, sino fundamentalmente por los problemas que tiene que superar después de graduarse.

Como en ciertas obras de Hugo Salcedo hay una definición de un tiempo, un espacio y una acción concreta que centra la atención en quien nos habla: Mara Alejandra Ramírez, quien por requerimientos de su empleo como telefonista erótica, termina llamándose Pandora; nombre más sonoro y llamativo para este personaje producto de lo social. Ella desea tener otra profesión, pero su situación la convierte en esa telefonista que nos va develando su intimidad. Para lograr ese efecto utiliza el mecanismo denominado por José Sanchis Sinisterra en su ensayo sobre el monólogo como: El locutor interpela al público:

Quando, en cambio se concreta la naturaleza del destinatario interpelándolo como público real del teatro, es decir, como colectivo de espectadores que asiste a una representación,

todos los mecanismos de la dialogicidad pueden ponerse en funcionamiento, ya que el personaje afirma concentrarse en una situación de “Verdadera” interacción (Estamos en el teatro, ustedes, y yo, y mi discurso pretende hacerles algo). De hecho, como el locutor convierte al público en Personaje-Testigo de su presencia y de su comportamiento escénico (Sanchis, 2004: 23).

Pandora es una actriz y no hay duda que tiene la capacidad y la condición de sumergirnos en ese debate contemporáneo entre lo dramático y lo posdramático. Ella no lo menciona, pero nos ubica en estos términos:

¿Una “brilla” en donde sólo se ha de escuchar el chirriar de las butacas y el tiempo que corre lento pero lento -como en una pieza extraída de la literatura de un absurdo antiguo-, lentísimo en donde no pasa absolutamente nada y en donde resulta que precisamente esa ausencia de todo es lo importante...? (Salcedo, 2014: 99).

Y nos instala con perspicacia en otros debates propios de su profesión. Aquí quiero rescatar que no es fácil crear un personaje, que desde la escena ponga a pensar a cualquier espectador-testigo sobre la condición de los actores y las actrices en la sociedad industrial y en épocas de globalización. No es sencillo hablar de los deseos, necesidades y la situación paupérrima que soportan a diario los grupos de teatro locales, experimentales y regionales. Otro canto escucharíamos si analizamos a aquellos que participan de circuitos internacionales, compiten, ganan todas las convocatorias y tienen proyección nacional e internacional. Pero definitivamente nuestro personaje no forma parte de este selecto grupo de artistas; ella está en una situación difícil, compleja, comprometedora, en la que por momentos nos lleva a pensar que el teatro no es más que una disculpa para evadir la realidad, pero también es claro que ella es toda una profesional, y tiene las agallas necesarias para autocriticarse y reflexionar sobre las personas (se incluye) que comparten su quehacer; aquellos que adquirieron la “mala costumbre” de subirse a un escenario, disque para ganarse la vida.

Ella voluminosa, voluntariosa y voluptuosa nos coloca en una situación donde podemos apreciar las destrezas, costumbres, manías y prácticas de algunas actrices contemporáneas y sus coetáneas; de esas que necesitan, no muchedumbres, no multitudes, sino unos cuantos espectadores o asistentes que los acompañen en esos 50 o 60 minutos en el que se expresan en la escena:

Llego entonces a ese anunciado (Marca con sus manos las comillas) “espacio cultural”, del que -como ya decía- nadie me pudo dar buena orientación ni referencia, todo un espacio completamente desconocido hasta para mi GPS. Pero como yo soy bien precavido, pues por eso me vine una hora antes imaginando que esto iba a ser un tumulto, colas largas, empujones, rebatinga para conseguir una entrada, una procesión como cuando lo de la Virgen, pero no. Pocas almitas sueltas y desperdigadas por allí. ¡Claro! Es que se me olvida que es una función con UNA artista de la localidad: ergo desconocida (Salcedo, 2014: 100-101).

Y todo eso tiene que ver con las prácticas ocultas de actores y actrices, que hacen hasta lo imposible por conservar por más tiempo de lo previsto, los pocos espectadores o asistentes que los acompañan en sus momentos sublimes sobre el escenario; quizás sea una experiencia que no se repetirá, sino hasta dentro de algunos meses o tal vez años. Con la incertidumbre por la que atraviesan los llamados grupos experimentales, hasta que no se vuelva a repetir, por eso no es de extrañarnos que el mismo personaje en una de sus transformaciones nos comente:

¡Qué impuntualidad, señores! Alguien me había dicho que como los actores casi nunca tienen oportunidad de treparse a un escenario, por eso la hacen de emoción para empezar; se tardan y se tardan para hacer más prolongados sus raquíuticos cincuenta minutos de atención pública... ¿Será eso cierto? (Salcedo, 2014: 101).

Otro elemento que sin duda seducirá a un buen número de actrices para lanzarse al descabellado propósito de la puesta en escena de este texto, es el manejo atrevido del lenguaje. No hay censuras en su uso ni egoísmo en su fluidez. Tampoco algún tipo de compromiso o temor con las normas gramaticales establecidas. Salcedo no se detiene en vergüenzas, pero sí hay una indagación creativa sobre el uso de la palabra. Me parece justo destacar un pequeño insulto que le propina la madre cuando Pandora le cuenta en qué consiste su trabajo:

¡Pero cómo te atreves, desvergonzada criatura del anti Señor! Muchacha maaaaaal paridaaaa, sabandija, suripanta, talonera, taconera, teibolera, tubera, concubina, magdalena (magdalena con letritas minúsculas, claro, como una magdalena equis), mujer de la calle, arrabalera NOOOO qué digo; más que arrabalera, mosca muerta,

flor de fango, flor silvestre, flor marchita, floripondiaca, fichera, proxeneta, estalactita, y estalagmita, aborto de tu madre –o sea; aborto de ella misma– (Salcedo, 2014: 103).

En el uso del lenguaje, teatralmente hablando, la obra contiene varios momentos emotivos, como cuando Pandora descubre que su madre, en vez de enojarse cuando la insulta, se emociona infinitamente con las referencias a la literatura y a la mitología universal que emplea para reprenderla y compararla y según ella con los personajes femeninos más perversos que alguien pueda imaginar: “Una Saturna devorando a su hija –exhausta y con la boca sangrante, respirando muy golpeadamente, y todavía con un pedazo de carne entre las mandíbulas de su propia hija, que era yo” (Salcedo, 2004: 104).

Y claro, en estos insultos no podía faltar la animalización del personaje, la comparación con la fauna local y nacional y el parangón con bípedos, cuadrúpedos, carnívoros u omnívoros:

Oveja descarriada, correcaminos, vaca loca, chimpancé en árboles ajenos (repite enfática), “chimpancé en árboles ajenos”, nótese la creatividad... Libélula, tarántula, viuda negra, campamocha, alacrana de cola doble, ballena asesina, víbora despellejada, pulpo sin tentáculos, molusca sin su concha ¿ese si me dolió! Molusca sin su concha... (Salcedo, 2014: 103).

Hugo Salcedo no tiene la intención de darnos respiro cuando asume un tema y con él quiere hacer una crítica social y temática. Por el contrario, nos pone a dudar con sus preguntas incisivas y ponzoñosas, no sólo a directores, actores/actrices y artistas escénicos, sino a los que, ya sea por necesidad o por vocación, nos dedicamos a la docencia: ¿para qué formamos actrices o actores en esta sociedad que dentro de sus planes no considera a los teatreros como una obligación y mucho menos como una necesidad primaria? ¿Somos conscientes del tipo de labores, empleos y ocupaciones que finalmente terminan haciendo para subsistir? De vez en cuando aparece uno o una que vive dignamente de su profesión, pero esa es la excepción, no la regla.

Y si a esta desconcertante situación, sumamos que por extrañas razones nuestro medio está atestado de celos, desconfianzas, malas intenciones, descalificación del conocimiento, labor y trabajo de los camaradas, entonces mantenerse activo es mucho más complejo, sobre todo si recordamos que las opciones de trabajo y de empleo son difíciles y que en la

actualidad tanto actores como actrices tienen que recurrir a múltiples labores para poder sobrevivir. Tampoco es extraño que varios profesores se inventen métodos de enseñanza vivenciales, donde enseñar es lo que menos importa y lo que se trama es sacar provecho a toda costa, inclusive lucro y placer sexual:

Ándale Pandorita, me decía, te hacen falta experiencias, vivencias que yo con mucho gusto te puedo dar..., es parte de todo un método que yo estudié y domino... Relájate, atiéndeme, ponte en mis manos y harás tuya la experiencia del Método Vivencial (Salcedo, 2014: 107-108).

Y no olvidemos que están los educadores que, para ser eficaces y competentes, se inventan cientos de manuales y cartillas que versan sobre la disciplina, la escucha, la obediencia, pero que en realidad, al ser aplicados, no producen ningún resultado y se convierten en métodos imposibles de emplear, métodos psicorregidos, que aunque están escritos en español, no se pueden utilizar y requieren de otro manual para ser comprendidos.

Para beneficio del texto y de la actriz que decida llevarlo a escena, es sorprendente que el monólogo termina convirtiéndose en un manual de trabajo vocal, no porque sea muy difícil de pronunciar o de aprender, sino porque la estructura de su construcción lo convierte en un reto técnico. Asumir la propuesta de montaje de este monólogo no es en ningún caso algo molesto, pues está construido a partir de un humor desvergonzado y suspicaz que atrapa al público-cómplice, abordando temas como el erotismo, la marginalidad, la inocencia, la crítica a esa tecnología posmoderna que todo lo atropella y produce cambios rápidos y repentinos que no permiten a ciertas personas actualizarse a tiempo para conseguir su empleo, por lo que deben dedicarse a oficios extraños como las líneas calientes; oficios que cambian cada día y que exigen que no sólo se hable, sino que se muestre, o se hagan cositas delante de las cámaras para placer de seres anónimos, que de arte no tienen la más mínima idea y que tampoco les importa un pepino.

Por desgracia, Pandora no es un producto aislado, es el resultado de la descomposición social, de familias desarticuladas, del madre-solterísimo creciente, de cabezas de familia que por múltiples razones no consiguen trabajo. En la obra, la madre vive de una pensión paupérrima y el padre nunca respondió y para completar, los docentes —quizás sin querer hacer mal— se dedican a transmitir

un conocimiento desactualizado o imposible de aplicar en las condiciones de una sociedad contemporánea, donde nuestra carrera no garantiza a quienes la concluyen, ni siquiera sobrevivir.

Para nadie es desconocido el abandono del estado a los artistas, pero con molestia descubrimos que el problema va más allá y que en general a las comunidades no les interesa el teatro, así que ese humor se convierte en una paradoja y en una contradicción. Terminamos burlándonos y al fin de cuentas divirtiéndonos de nuestra propia desgracia. Ejemplos de esa situación en el texto hay muchos, pero para rescatar una, cuando Pandora tiene que lidiar con el supuesto nieto en el teléfono y el hermano enfermo en sus brazos, se ocasiona una maraña de situaciones cómicas y de parlamentos atravesados y es inevitable que nos riamos de nuestra desventura:

¡Niño desobediente! ¡Mugroso! ¡Voy a castigarte como nunca lo he hecho! ¡Eres un cerdo, peor que cerdo! Y claro, se lo decía al nieto de los jueves, pero Ricardo pensó que se lo decía a él y se puso a gimotear, y yo: ya, no es a ti, no llores, sobándole la panza y meciéndole el cabello, y el nieto al otro lado de la línea queriendo que lo tratara mal: *¡No, no me digas cosas bonitas o te cuelgo!* Y entonces yo gritando por el teléfono: *¡cerdo, malcriado! Y acariciando a mi hermano aquí mismo en el sillón, para que no llorara...* (Salcedo, 2014: 119-120).

Duro, cruel, despiadado, risible, contradictorio, pero no es más que una descripción de nuestro medio, de nuestros contextos y nuestro enigmático oficio. Aún no sabemos con precisión por qué diablos lo seguimos ejerciendo con cariño y coraje, tanto así que los otros integrantes de la sociedad se desconciertan con nuestra perseverancia.

Quizás sea porque tenemos elementos técnicos a la mano que nos ayudan y nos permiten construir en la escena, tal vez sea porque hay quienes reflexionan en el cómo se debería hacer este oficio y nos dan un empujón para lanzarnos a la escena sin medir las consecuencias, o de pronto por puro capricho, porque nos gusta sufrir y al mismo tiempo divertirnos en el escenario y porque de vez en cuando vienen en nuestra ayuda los que han escrito sobre este oficio y nos dan ciertos consejos que podríamos o no aplicar, pero al menos nos satisface tenerlos en cuenta:

Estás hablando por teléfono... Esto puede enseñarte mucho... La persona al otro lado de la línea no está en condiciones de verte; entonces mitigas esa desventaja suya como escucha, compensas ese adolecer de una sonrisa, por ejemplo, con el énfasis oral. Debe

quedar claro a tu interlocutor invisible el momento en el cual él tiene que intervenir en esta conversación (Trugman, 2010: 56).

Sí, *Confesiones de una telefonista erótica* es un texto dramático que nos pone frente al problema de la realidad o la verosimilitud, propone situaciones y conflictos claros y las posibilidades para ponerlo en escena son infinitas; desde la representación en la cual la actriz que lo asuma puede construir un personaje, o aquellas de la presentación en la que una actriz, por medio del texto, nos hable de sus propias vivencias y realidades, porque este monólogo se nos plantea como un espacio privilegiado para explorar y crear acontecimientos teatrales, permitiendo indagar posibilidades discursivas y dialógicas que bien pueden ser abordadas desde un personaje ficcional o desde la misma actriz que lo encarne, y que nos habla con las múltiples voces e identidades que la constituyen.

Con todo lo que he comentado y reflexionado sobre el texto, no queda otro camino que intentar ponerlo en escena, esperando eso sí, que el resultado le haga un homenaje al autor y no lo convierta en uno de tantos unipersonales que anda por allí dando tumbos y sin un espacio dónde poder manifestarse a plenitud.

PALPANDO LAS PUERTAS DEL CONFESIONARIO

En muchas ocasiones, la vida nos castiga o nos premia por aquello que hacemos, decimos o comunicamos públicamente. En el primer semestre académico de 2016, el proyecto curricular de Artes Escénicas de la Facultad de Artes me asignó nuevamente, como carga académica, la puesta en escena de monólogos; asignatura que deben cursar los/las estudiantes en el séptimo u octavo semestre de nuestra carrera, proyectada a diez semestres. Quiso la vida que de los siete estudiantes que debía orientar, existiera una actriz que tenía la intención de montar un texto sobre la situación de una actriz en nuestra sociedad.

Después de revisar varios textos, de estudiar opciones dramatúrgicas y entre ellas la posibilidad de montar un autor colombiano o de escribir un texto para el cumplimiento de la cátedra, llegamos al acuerdo de realizar una puesta en escena a partir del texto dramático *Confesiones de una telefonista erótica* de Hugo Salcedo. Me comuniqué con Hugo y le pedí autorización para adelantar este ejercicio académico, con

la posibilidad de que nos cediera los derechos de autor y nos permitiera hacer algunos ajustes al escrito, sobre todo para contextualizarlo en nuestro medio colombiano y con las características de nuestra jerga, dialecto y ciertas formas particulares de hablar que tenemos los colombianos. Por fortuna y como un acto de bondad y confianza, Hugo accedió sin ningún reparo. Fue así como empezó el proceso de montaje de tan maravilloso texto.

Considero necesario iniciar esta segunda parte del escrito planteando algunos conceptos y criterios sobre lo que implica el proceso de montaje de un monólogo o unipersonal, que en nuestro caso parte de un análisis del texto y de su contextualización.

Hace ya más de 2 500 años los griegos plantearon que el monólogo es el razonamiento de una única persona, o sea, es la disertación que un intérprete se dirige a sí mismo. Es lo que en la contemporaneidad algunas escuelas estudian como soliloquio y remite a un pensamiento, una reflexión o idea filosófica de una persona o personaje con la intención de que sea escuchado o que por lo menos se conozca lo que piensa.

¿Entonces el monologante se habla a sí mismo, le habla a unos seres imaginados, a una persona oculta, se dirige directamente al público, a los asistentes, o los espectadores? Estas preguntas reflejan que el monólogo tiene varias contradicciones y vacíos y que no se ubica en el territorio del teatro dramático entendido formalmente, donde las personas o los personajes conversan entre sí, por medio de un mecanismo que podríamos denominar como dialógico. ¿Pero qué ocurre en realidad en un monólogo? Una persona habla en voz alta y esto ya es paradójico porque normalmente las personas no hablan solas, a no ser que tengan múltiples conflictos o estén desquiciadas. Podríamos creer que una persona o personaje confía sus sentimientos a sí mismo, a personajes ficcionarios, al público, a unos espectadores o unos asistentes (incluso a un solo asistente), que lo pueda oír, ayudar u orientar, pues escucha su disertación sin exigir nada a cambio. Aquí la palabra asistente puede recobrar su significado original y es darle el poder de “asistir” al que se confiesa, al que cuenta sus penas, al que delata sus secretos. De cualquier forma estamos ante una situación compleja y confusa y necesariamente fantástica, particular e inverosímil.

Es casi una regla que el teatro clásico y dramático sólo aceptan el monólogo (¿soliloquio?), cuando está motivado por una situación excepcional del personaje: reflexión personal en voz alta para que el público se entere qué piensa. Sueño, sonambulismo, ebriedad, flujo poético que forma parte de un todo, de una estructura

general. Un ejemplo concreto es el famoso “Ser o no ser” de Hamlet. La obra podría incluso solucionarse sin estos largos soliloquios, ya que no inciden sobre el conflicto central, que es la venganza del padre asesinado, pero suponemos que Shakespeare los introdujo para que nos enteráramos qué piensa nuestro príncipe sobre el mundo. Es una manera sublime de transmitirnos sus pensamientos y justificar su comportamiento. Otros ejemplos conocidos son cuando Edipo reflexiona después de arrancarse los ojos y re-conoce que él es el asesino de su padre y cometió incesto con su madre; o el muy reconocido texto de Segismundo, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Es claro que estos extensos pasajes forman parte o están incluidos en grandes textos dramáticos.

Varios de los estudiosos creen que en la historia del teatro, el monólogo ha existido siempre; sin embargo, durante mucho tiempo estuvo incluido en una representación teatral o en un acto señalado convenientemente en una acotación, donde desaparecen los otros personajes de la escena y queda sólo un actor o actriz conversando consigo mismo, con los dioses o reflexionando en voz alta, o platicando decididamente con el público o con seres imaginados que están representados por ese público: un tribunal de jueces, los asistentes a una conferencia, los posibles compradores de un extraño producto, los expertos en cibernética.

Es interesante observar cómo el monólogo revela la ficcionalidad del teatro. Las convenciones del juego escénico se convierten en una especie de situación poética sobredimensionada permitiendo que el personaje o la persona, nos inunde de intrigas, anécdotas y enredos. Y es por estas características que quizás algunos pensaron o concluyeron que un personaje solo en la escena podría hacernos interesar por un conflicto o por una situación particular, al igual que lo hacen las grandes obras del teatro universal.

En el siglo xx, época de grandes crisis, afloran los monólogos teatrales concebidos exclusivamente como textos para un único actor/actriz. Es claro que hay una razón económica para este auge de unipersonales: se abaratan costos y todo se reduce a un actor y un técnico. La contemporaneidad permite que el actuante entre en una especie de diálogo solitario con una divinidad, o en un plática extraña relacionándose con otro que jamás le responde y sin saber siquiera que lo escucha. En esta circunstancias quien habla no espera una respuesta en lenguaje articulado de su interlocutor, aunque pretende establecer una relación emotiva, por ello los espectadores aparecen como los interlocutores reflexivos del monologante y se convierten en cómplices o en voyeristas

que participan de una situación, escuchan un texto o un discurso como si estuviesen en el interior de un confesionario, con el riesgo de que no siempre el texto se le dirige con tranquilidad en su apacible estado de oyente sentado cómodamente. Por el contrario, en ocasiones los textos pueden ser arrojados brutalmente para conmoverlo, cuestionarlo, moverle el piso e incluso agredirlo e incomodarlo.

Este proceso es una modificación de la dramaturgia dialogal y quizás una inmersión suicida en el escenario, ya que el “intérprete” sólo habla en apariencia y el espectador le presta su pensamiento, sentimientos y emociones para que el hecho teatral ocurra, lo que permite que el discurso se convierta en un proceso expresivo. De cualquier manera el monólogo conserva cierto sentido del diálogo; por ejemplo cuando el protagonista evalúa su situación y se dirige a un espectador imaginario o exterioriza un debate de su conciencia. Es como un diálogo interiorizado o formulado en lenguaje interior, entre un yo que habla y otros que escuchan, produciéndose una comunicación activa. Esa comunicación es necesaria para que el texto del actuante tenga significado y sea comprendido. En ocasiones el actuante interpela al escucha con una objeción, pregunta, duda, insulta e incluso réplica, pretendiéndose una especie de relato o exposición de acontecimientos pasados que no pueden ser representados directamente. En otras oportunidades el personaje o la persona en una decisión delicada, se presenta a sí mismo los argumentos y los contraargumentos que pueden resolver su situación o se los presenta al público-testigo para que comprenda su realidad. Nótese que ya no se trata sólo del público, sino también del testigo que puede entenderse como la persona que está presente en el acto o en la acción y que tiene el poder de dar testimonio posterior de lo presenciado.

En algunos casos específicos puede desarrollarse como una especie de razonamiento, donde un argumento lógico es presentado de modo sistemático en una cadena de oposiciones y contradicciones en las que ese público-testigo participa activamente; opina, rechaza, comenta, concuerda, desaprueba. Pero generalmente lo que ocurre es que el actuante (llámese personaje o persona), suministra a los asistentes fragmentos de frases que le pasan por la cabeza, mezclados de diversas maneras y sin preocupación por la censura.

En *Confesiones de una telefonista erótica*, el personaje Pandora tiene la firme intención de establecer una relación de comunicación directa con el público-testigo con la pretensión de que el receptor se transforme como en una especie de cura y tome postura frente al suceso, por ello y aunque parezca extraordinario, esa característica

convierte este monólogo en un diálogo, en el cual el asistente puede responder en los mismos términos en que se lo propone el personaje; puede comentar, conmovirse, decidir, tomar partido e incluso pensar en cambiar la situación, ya que el suceso busca transformar su pensamiento y su presencia genera una nueva situación en la cual es posible la respuesta. Hay varios elementos que involucran y hacen que el público-testigo se ubique en el presente; hay una unidad de tiempo, se sabe con precisión desde qué instancia temporal nos está hablando Pandora, y es innegablemente desde el presente. Existe también una unidad de espacio; el lugar desde donde nos habla es concreto y está descrito en la acotación inicial:

Una estancia confortable, mediana, pero armada con elementos mínimos y de buen gusto. De frente, un acogedor sillón de dos plazas sobre un fino tapete, con una enorme lámpara de pie en forma de globo que se eleva desde un lateral del sillón y se extiende hasta el centro de la escena, mesita con un teléfono inalámbrico y alguna silla tipo Ikea (Salcedo, 2014: 95).

Es importante esta acotación, ya que de entrada nos indica el lugar desde donde Pandora se va a **confesar**; es decir hay una unidad de acción y sabemos con precisión qué hace Pandora al inicio de la re-presentación; “Está allí, sentada, provocativa, retadora, observa a la platea, mira con detenimiento a los asistentes, va a hablar, se contiene, sigue mirando con deleite” (Salcedo, 2014: 95).

Otro elemento a destacar es que desde las primeras **confesiones** comprendemos que nos va a hablar de teatro y de la situación en que ella se encuentra como artista. Nos enteramos que no subsiste de su profesión, pero que tiene la intención de realizarla como la principal actividad de su vida. Pandora es actriz de profesión, pero por diferentes circunstancias tiene que aceptar trabajar como telefonista erótica. Ella se **confiesa** ante nosotros desde su cuarto, que opera como un **confesionario** y desde allí recibe las llamadas, que nos permiten saber demasiadas cosas sobre su vida: la relación con su madre, su padre, su hermano, su padrastro, su dedicación... En fin... **Se confiesa** y es una **confesión** que nos involucra.

Puede ser un personaje ficticio (tengo mis dudas) planteado de tal manera que nos interpela directamente, no desde un espacio ficcionario, sino desde una realidad concreta. Nos habla del oficio, de sus condiciones, de sus características, de sus posibilidades, de sus negaciones. Somos asistentes-testigos; presenciamos de manera directa su acontecer y podemos o no estar de acuerdo, pero ella nos reta a opinar,

oponer, rechazar o aceptar. Estos detalles son importantes, dado que el texto establece una profunda disertación sobre la condición de los artistas en países como los nuestros (¿México, Colombia, Argentina, Latinoamérica?), y donde permanecer como actriz es ya una odisea, pero pretender vivir dignamente del oficio es casi que imposible.

En *Confesiones de una telefonista erótica* no somos público o espectadores, somos de facto una presencia real: actores, directores, estudiantes, profesores, padres y madres de familia, empleados públicos, desocupados. No hay la pretensión de que seamos otra cosa; se nos habla de frente, a seres de carne y hueso, concretos, y por ello estamos en condiciones de tomar una posición o desconocer esa realidad que se nos está **confesando**.

No existe la famosa cuarta pared y si bien el personaje podría ser ficcionario, nos está comunicando situaciones reales que el autor, en este caso Hugo Salcedo, necesita ponernos en conocimiento, y aquí el texto opera como un acontecimiento ético, pero fundamentalmente como una denuncia. Quien finalmente se **confiesa** es nuestro dramaturgo, que utiliza este mecanismo para re-pensar nuestro quehacer e invitarnos a realizar una necesaria reflexión sobre el papel que jugamos en la sociedad. Entonces ocurre un hecho maravilloso; hay una verdadera interacción y como lo manifiesta Sanchis Sinisterra en su artículo, “El arte del monólogo”:

El monólogo es... “una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática”. Pero, “El público puede ser cualquier colectividad que se ha congregado en cualquier lugar para participar en cualquier acontecimiento... Que el personaje monologante va a convertir en sustancia de un asimétrico –diálogo–, de una desigual confrontación (Sanchis, 2004: 23).

NECESARIAS PREGUNTAS ANTES DE ABRIR EL CONFESIONARIO

A comienzos de 2015 tomé la decisión de realizar la puesta en escena de *Confesiones de una telefonista erótica*. Ya he descrito las múltiples y diversas razones por las cuales un director y una actriz se pueden interesar por este texto dramático. En realidad no se necesitan muchas justificaciones, pues en una obra creativa, llamativa e interesante para cualquiera que conozca algo de esta actividad y de sus problemáticas y que sin

embargo, ya sea por terquedad, por inspiración y fundamentalmente por amor al oficio, continúe ejerciéndola a pesar de las circunstancias.

En algún momento de nuestras vidas, tanto actores, actrices; directores, directoras y docentes hemos querido hacer una reflexión sincera y honesta sobre nuestro quehacer. Por fortuna, en mi caso quería machacar esos vericuetos del autoanálisis y tuve la gran oportunidad de conocer este texto y razonar sobre sus verdades, sugerencias, disertaciones e innegable poética. Pero una cosa es querer y otra cosa es hacer. ¿Cómo realizar una puesta en escena que trate sobre nuestro oficio sin estancarme en la zona de confort y caer en el lugar común? ¿Qué actriz puede asumir este texto dramático sin convertirlo en un melodrama patético? ¿Cómo no ser autocomplaciente en un proceso de montaje y con un texto que remite directamente al propio entorno? Difícil paradoja poner en escena lo que pensamos y creemos, tratando los problemas por los que atravesamos sin hundirnos en la evidencia.

Sin embargo, hay una posibilidad inmensa y es que en arte la objetividad no es necesaria o por lo menos no es una condición para emprender un proceso de montaje teatral. De mi parte la decisión estaba tomada y por algún tiempo busqué una actriz que se le pudiera medir a semejante empresa y que tuviese las condiciones, aptitudes y actitudes para sacarla adelante. Pero esto no es tan sencillo como parece. Actrices que lo quieran hacer, muchas; actrices que tengan esas características, pocas. Durante 2015 me dediqué a buscar a la persona ideal, pero fracasé en mi intento. En algunos casos, por alguna razón, las actrices se entusiasmaban, pero al poco tiempo lo veían como una labor titánica y abandonaban la propuesta. En otras oportunidades, aunque varias de ellas tenían excelentes condiciones, no podían desarrollar toda la capacidad picaresca que exige este personaje y eso no tiene que ver necesariamente ni con la técnica ni con el histrionismo.

Para mí, el reto de realizar este montaje envuelve grandes dificultades y eso es precisamente lo que lo hace llamativo. Navegar por el pensamiento de otro para decir nuestras verdades siempre suele ser peligroso. Tener la sensación de que se quiere montar un texto que alguien escribió para una actriz en particular, es un camino de alto riesgo en el teatro. Preguntarse constantemente: ¿a quién, a parte de los teatreros, le pueden interesar los pensamientos de un dramaturgo medio esquizoide? (con el perdón de Hugo). ¿En la escena se pueden romper los propios comportamientos para abordar mundos similares o circunstancias extrañas y desconocidas?

También sucede que a veces cuando se hace una obra y crea un producto lo carga de la responsabilidad de ser portador de todo lo que uno quiere que tenga, y cada producto es una unidad de sentido, no hace falta que lo hagas portador de todo lo que quieres y necesitas expresar (Holovatuck, 2014: 185).

Sigo con mis dudas si en el texto aparece un personaje verdadero o ficcionario; lo cierto es que nos habla de nuestras verdades. Esto es una gran dificultad a solucionar en la escena, dado que si no se resuelve correctamente el montaje puede caer en un terreno elemental. ¿Poder abandonar la zona de confort avanzando en la escena hacia esos lugares donde cada paso que se da, puede hundirnos más en lo desconocido, a sabiendas de que es en lo desconocido donde se encuentran esos esquivos espacios de creatividad? No es sólo un problema de condiciones, de cualidades o de capacidades; es saber tomar una decisión adecuada en el momento de mayor confusión.

Todo eso requiere la indiscutible virtud de una actriz, que a pesar de las adversidades no sienta temor en dejar de mirarse su propio ombligo. No es que sea un delito mirarse a sí mismo, es que si todo el tiempo miras los cordones de tus zapatos, no puedes abrir la percepción a otras puertas y ventanas tan necesarias para poder crear en la escena. Si no extendemos la mirada, con seguridad el montaje será tan sólo una sarta de reclamos y quejas.

De alguna forma estaba convencido, que como el texto fue escrito por un dramaturgo algo delirante, requería de una actriz sobresaltada, desquiciada y un poco desenfrenada. En el medio teatral constantemente escuchamos epítetos peyorativos dirigidos a las actrices como: cabra loca, oveja negra, descarriada, descocada, desvergonzada, insolente, grosera, descarada, impertinente. Debo confesar que siempre tuve la idea de que un texto así, sólo podía ser llevado a escena por una actriz que tuviese alguna de estas características, las cuales en relación con la creatividad no tienen trascendencia en la medida en que no dependen de ella, pero sí son fundamentales para poder comprender y construir ese maravilloso personaje llamado Pandora.

Yo no lo solicité ni lo pedí, pero como ya lo comenté, a comienzos de 2016 me fue asignada la cátedra de monólogos en el programa de Artes Escénicas de nuestra Facultad. Como siempre los chicos y las chicas llegan a esta asignatura con grandes expectativas y muchos temores, pues se trata en esencia de aplicar todos los conocimientos adquiridos durante su carrera, para la construcción autónoma de un

personaje teatral y presentarlo ante el público para ser evaluados. A este curso se inscribieron ocho estudiantes, los cuales asumí a sabiendas de que entre los inscritos había al menos tres que eran dudosamente responsables, que creían y confiaban demasiado en sus capacidades, no era mucho lo que trabajarían independientemente y que en términos generales era difícil exigirles que cumplieran con los requisitos que amerita este tipo de proceso.

Como docente tengo la política que trabajo con quien me toca, ya que creo que la docencia en artes, entre otras cosas, consiste en persuadir a los estudiantes que el oficio de la actuación requiere de un trabajo metódico, sistemático, consciente, técnico, pero fundamentalmente creativo. En gran parte el proceso consistió en convencer de esta necesidad a la actriz Laura Vanessa Ballesteros Rodríguez, quien sin duda cuenta con las destrezas para construir este personaje, pero esas condiciones, como todo en la vida, si no se afinan ni se profundiza en ellas, si no se descartan o se seleccionan alternativas, tienden a esfumarse como ilusión de un día. Por eso durante algún tiempo le pregunté: Vanessa, ¿puedes como elemento agregado a tus condiciones y capacidades añadir algo de disciplina a tu diario proceder?, ¿puedes pensar por unos momentos en que no sólo el talento te sacará adelante en esta empresa? No voy a comentar sobre el resultado de estas preguntas, ni sobre sus respuestas al tema de la disciplina y la ética de una profesional de las artes escénicas, pero lo cierto es que el montaje salió adelante y se socializó, no sólo en Bogotá, sino en varias ciudades de México.

Tampoco voy a dar respuestas sobre otras preguntas que le formulé durante la puesta en escena, sólo las dejo en el aire, ya que considero que pueden ser cuestionamientos que se le pueden formular a cualquier actor o actriz que emprenda la titánica tarea de montar un monólogo: ¿Quieres con un poco de credibilidad en la técnica evitar el azote social?, ¿puedes aprender a confiar en el oficio y no únicamente en tus condiciones histriónicas? Sí, las dejo planteadas y sería interesante que algún día Vanessa desempolva su diario de trabajo o bitácora e intente, por lo menos, comentar algo sobre esas incógnitas, pero eso es harina de otro costal. Por mi parte, creo que no sólo *Confesiones de una telefonista erótica*, sino algunos textos con semejante potencial dramático, generarán la posibilidad del triunfo escénico, pero también con seguridad muchas actrices pueden olvidar con facilidad que el triunfo es flor de un día, y solamente el trabajo asumido con rigor, entrega, amor hacia el quehacer quedará en la memoria individual y colectiva.

Lo más importante del proceso es que al asociar juicio escénico con el estupendo escrito de Salcedo, el resultado quedó impreso en la piel, en el anhelo y la vivencia, que en el fondo no son otra cosa que los elementos creativos que nos brinda el texto para poder construir un propio destino artístico y un futuro de la obra en el medio teatral y, por qué no, social. Estoy convencido que realizar ese montaje con las ansias, el deseo, la constancia y con la técnica que requiere, deja huella e impresión en la piel y sin duda marca por toda la vida. Está en nosotros la capacidad de conducir esa huella hacia lo creativo o hacia lo traumático.

Pero como plantea Jorge Holovatuck al referirse a un proceso de montaje de un monólogo:

Tomemos las decisiones que tomemos, ese sujeto que se presenta con el trabajo de montaje, ya terminado ante los demás, no es solamente una persona y/o un actor, es una construcción particular que puede ir desde lo más simple hasta lo más complejo. Estado de actuación, sujeto de la actuación, sujeto de acción, roles, personajes, prototipos o arquetipos escénicos nos ayudan a pensar el arte de actuar como un comportamiento particular que merece nuestra atención, compromiso y dedicación para poder hacerlo de la mejor manera que podamos. (Holovatuck, 2014: 169).

Laura Vanessa, con sus condiciones y capacidades, tuvo el compromiso de crear como personaje una chica desequilibrada y frenética, inspirada en Salcedo; no sabemos por qué ocultas razones, pero que refleja la realidad de muchas de las egresadas de los programas profesionales de artes escénicas. Pandora es sin duda una chica complicada, contradictoria, apasionada, ardiente, vehemente, febril entusiasta y sobre todo rebelde y como muchas actrices tiene mucho qué decir sobre el oficio: ¿cómo desde la profesión se puede tomar una postura crítica hacia ella?, ¿cómo hacerle entender al público-testigo que se puede rescatar la forma de vida de esa mujer que raya con lo mágico, alucinante, efímero o absurdo, pero que socialmente está inculpada y difícilmente puede escapar de las desatinadas normas culturales que la van deteriorando lentamente?

Quien asuma este proceso se puede comportar como ella, pero debe tener en cuenta que como actriz, simplemente es alguien favorecida por el teatro y no puede terminar como una rechazada, marginada y relegada, pues se trata de reivindicar la profesión. Para mí era claro que tenía que trabajar con una actriz que poseía muchas de las condiciones y cualidades, que creo debía tener este personaje incrustado en ese lado secreto del teatro. ¿Cómo realizar un montaje que trascienda la mera descripción

y que se convierta en algo visceral, no sólo para la actriz, sino para el público-testigo, quien observa y tiene la posibilidad de dar otra versión de los hechos?

Esto es magia, en el proceso fluyó el personaje desde la poética. Es así como el arte teatral se revela y permite a una actriz ir contra esa sociedad que discrimina, condena y juzga a todo aquel que no cabe en sus contornos. Yo creo que nuestra actriz es creativa, rebelde, contradictoria, opositora y lo suyo es la imaginación, el encantamiento, la chispa, pero le falta un poco de eso que en la academia llamamos orden, disciplina y responsabilidad. Cabalga con firmeza en sus creencias y principios y eso es encantador, pero desconoce muchos elementos del oficio que le pueden aportar para construir un personaje. La única exigencia, en este caso, es que no convierta el espacio escénico en una tribuna para convencer a los demás de que sólo ella tiene la razón, ya que la razón en el teatro siempre será fortuita, precaria y desconocida. Por algún motivo aún creo que le puedo preguntar si lo que hace es arte o religión, y considero que por desgracia no podrá establecer una diferencia concreta, aunque en el fondo se incline por el arte.

Otra vez el camino del arte abre sus ramificaciones y nos acoge con confianza, permitiéndonos andar por ese pasaje imaginado, pensando que lo maravilloso ha sido el respeto por la diversidad. Es llamativo identificarse con una actriz egresada de una escuela profesional de teatro, ya que en ese espacio de formación, durante el proceso de aprendizaje se puede hacer hasta el ridículo porque cualquier cosa que se haga, el público generalmente conformado por familiares y amigos lo agradecerá entusiasmado.

¿Cómo hacer creíble lo elemental?, ¿cómo profundizar en un texto que dice mucho, pero que de tanto decir finalmente nos deja la sensación de que muy poco de lo que se critica puede cambiar?, ¿cómo encontrar en ese tipo de personajes algo que vaya más allá del sentido y lugar común? La inocencia en el arte escénico tiene muchas caras y posibilidades que pueden conducir hacia el fracaso o hacia la ovación. Es inocente creer todo el tiempo que uno tiene las condiciones necesarias para hacer cualquier papel a la perfección, pero también es encantador creer que se tienen las virtudes para construir cualquier personaje.

Las preguntas incluso pueden ser más sencillas: ¿cómo lograr con un texto que predice un resultado poético, armónico y bello y que el público contemporáneo disfrutará, sin olvidar que se está hablando de la realidad? Ni la actriz ni yo sabemos si hemos logrado estos objetivos, pero para nuestra satisfacción el proceso nos ha reivindicado, nos ha hecho reflexionar, adquirir más temores; nos ha llevado a dudar del otro, incluso a distanciarnos. Y por esos elementos nos hemos hecho cómplices

en la vida, pero esencialmente en la escena; finalmente la creación no es un problema de confianza, pues está destinada al proceso, pero no al resultado. Pienso todo el tiempo que eso es parecido a lo que hacen o quieren hacer, no sólo los jóvenes actores y actrices, sino algunos de los que consideramos que no le hemos vendido el alma al diablo del teatro comercial, pero en ocasiones fácilmente le vendemos nuestro espíritu al engolosine de la fama.

¿Cómo permitir que una actriz explore todas las alternativas posibles, que pilotee problemas inimaginables, se pierda en bosques encantados, pero que a la vez no se fracture las costillas en las grietas que aparecen y se detectan con un proceder obstinado y cercano a la soberbia? Sí, la terquedad es fundamental para la creación escénica y la actriz encuentra por ese camino su rumbo, un rumbo todavía perdido en el laberinto de la incertidumbre, pero en este caso es esa misma incertidumbre la que puede llevar de la mano hacia logros insospechados o hacia fracasos inimaginados.

¿Laura, te vas a untar la manos y la cara con la mugre que deja nuestro oficio en el piso?, ¿vas a cargar tu escenografía, tu sillón, tu mesa, tu teléfono?, ¿vas a sudar lágrimas de sangre realizando tu oficio y argumentándolo decorosamente? Claro, siempre hay una pregunta más profunda; ¿dejarás de idealizar tu vida como actriz para comenzar a verla como lo que en verdad es: dura, cruel, difícil, complicada, pero también feliz, placentera y llamativa? Lo asombroso es que tanto ella como yo estuvimos atrapados en esos dilemas y de ellos nos colgamos para solucionar las animadversiones; como los desamparados que se prenden de un pedazo de madera para sobrevivir, como Pandora que hace hasta lo impensable para seguir en la juerga.

No sabemos si con este montaje hacemos un homenaje a Salcedo y a las actrices que todos los días se levantan a guerrear la vida y salir adelante o, por el contrario, lo que logramos es denigrar el oficio. Sin embargo, ese será siempre el riesgo en el arte y en los procesos de creación. Yo me he orientado por la disciplina, pero sé que de vez en cuando un poco de desorden, desbarajuste y anarquía no está mal; es bueno perderse de vez en cuando por senderos desconocidos; pero ¿cómo no permitir como docente que quien ya está algo disipada, caiga en el precipicio de la confusión y continúe resbalando en ese espacio desconocido llamado confusión? El teatro, el teatro y sus maldiciones, bendito teatro. No, que cada uno busque su propio destino, pero que cumpla con lo que se comprometió, sobre todo si eso que escogió lo hizo por voluntad propia y no bajo la presión de un látigo, sobre todo si está haciendo en la escena aquello que aseguró amar.

Sólo para no dejar la costumbre de seguir indagando y porque vale la pena otra pregunta: ¿cuándo tomas como disculpa de montaje a Salcedo, considerado como uno de los grandes dramaturgos latinoamericanos, hasta dónde con tu trabajo lo enalteces y lo potencializas, o simplemente lo menguas y lo subvaloras? No es por temor que realizo esta pregunta, es porque finalmente cuando alguien ya es reconocido, uno debe aproximarse a él con el mayor respeto posible, pues de alguna forma es a través de estos grandes escritores, que los dioses del teatro nos heredan su sabiduría y su conocimiento.

Para finalizar, debo recordar que la actriz comenzó el proceso afirmando que tenía un texto escogido, y me propuso un monólogo de un autor colombiano que reflexionaba sobre el oficio de la actriz. Tuvimos un mes o quizás más tiempo para debatir, ver opciones, probar alternativas e investigar posibilidades y cada día estábamos en el mismo lugar de partida. ¿Qué hacer, qué montar y en el mejor de los casos, cuál será el milagro que nos sacará de este atolladero? Le propuse entonces el texto de Hugo que ella acepta a regañadientes y..., si..., bueno..., el camino del riesgo siempre está latente en un proceso de creatividad. El camino de la incertidumbre, en realidad más para ella que para mí. Y claro la vida se encarga de no dar tregua; los conflictos personales, los paros en la universidad, el amor perdido, la incertidumbre del que se hará al terminar la carrera, la exigencia familiar, en fin. ¿Cómo conectar esto que sucede a diario con lo que se hace en la escena? ¿Tiramos la toalla?, ¿le hacemos caso a la realidad y abandonamos lo hasta ahora construido?, ¿dejamos para mañana lo inmediato?, ¿hacemos hoy lo prioritario o escogemos entre lo fundamental y lo esencial? No, no, no, y no, Laura. Siempre hemos creído que el teatro cura o que al menos en situaciones de riesgo altamente emotivas, debería curar. Esta es una bella oportunidad para probarlo. Sigamos adelante. Y si perseveramos, más que triunfar lo que quizás logremos es terminar de reconciliarnos con la vida, que aunque dura, también nos permitió este bello oficio, donde se sufre, se llora, se ríe, donde nos enojamos, pero sobre todo podemos tramitar nuestros sentimientos más profundos y darles un camino de salida y una hermosa posibilidad de seguir existiendo, no sólo en la vida, sino en la escena.

Ahora solamente el público-testigo y el dramaturgo responderán en parte estas preguntas. Aquí en Bogotá probamos los resultados y ese público-cómplice respondió entusiasta y complacido. Sé que en México también los asistentes se conectaron con la propuesta y el autor estuvo presente en la función. Sólo resta conocer a profundidad

lo que piensa Hugo Salcedo al ver una de sus obras más emblemáticas puesta en escena, por un director-docente desconocido y una actriz histriónica, rebelde y con un toque de altanería, elementos fundamentales para sacar adelante este montaje y poder construir ese personaje carismático, sorprendente y controversial, pero altamente exigente.

BIBLIOGRAFÍA

- Holovatuck, Jorge (2014). *Unipersonales Teatrales*. Buenos Aires Argentina: Utuel.
- Salcedo, Hugo (2014). “Confesiones de una telefonista Erótica”, en *Voces impúdicas, vicios políticos y confesiones públicas*. México: Escenología.
- Sanchis, Sinisterra José (2004). “El arte del monólogo”, en revista *PASODEGATO*. Año 3. Núms. 16/17, abril junio. México: Paso de Gato.
- Trugman, Dan (2010). *Cómo se hace un monólogo cómico*. Buenos Aires: Ediciones Masoso.

EL GÉNERO Y LA DECONSTRUCCIÓN HOMOERÓTICA EN *LA LEY DEL RANCHERO*

Juan Carlos Embriz Gonzaga

Universidad Autónoma del Estado de México

Hasta la fecha, más de medio centenar de textos dramáticos constituyen la producción de Hugo Salcedo, dentro de la cual identificamos cinco piezas relacionadas de manera directa con la línea homoerótica: *Descubiertos*, *Vapor*, *Cocinar el amor*, *Los choros* y *La ley del Ranchero*; esta última es pretexto para iniciar nuestro estudio de la deconstrucción de los personajes a través de sus roles sexuales, al tiempo que nos declinamos por los estudios de género para fundamentar nuestra argumentación.

Debido a las características del drama se advierte que sucede en la ciudad de Tijuana, Baja California, y dentro del bar “El Ranchero”, situado en la plaza Santa Cecilia, pasaje que une de forma diagonal las dos esquinas de la manzana, formada por la conocida avenida Revolución con la calle Primera y Constitución, contra esquina Benito Juárez. Por un lado, en este punto geográfico —conocido como la Zona Norte— se ubica la catedral de la virgen de Guadalupe, en donde llegan de manera continua deportados de los Estados Unidos, que buscan su referente de fe. Por el otro está la “Cagüila” —calle confinada para la prostitución femenina— donde también se encuentran los negocios abiertos al divertimento con resonante algarabía durante todo el año; podemos hallar antros *gay*, prostíbulos, hoteles de paso, cantinas, tiendas de ropa erótica para mujeres, *sex shops*, así como fondas y restaurantes populares, además de otros giros comerciales, entre los cuales las drogas de diverso tipo no son la excepción y complementan el ambiente sin freno y bullicio. Ante tan variada resonancia, en la plaza Santa Cecilia no faltan las presencias de tríos musicales, dúos, solistas y mariachis que marcan la impronta vernácula para el visitante local y los turistas nacionales y extranjeros.

Dentro de esta ambientación, decíamos antes, se sitúa “El Ranchero”, bar *gay* icónico por el gremio homosexual. Por anexatitud, “El Ranchero” es una cantina de dos plantas. En ambos niveles hay barras para la venta de alcohol, y sendos baños; con la única diferencia que en la parte baja se distingue un modesto escenario para show travesti. En cuanto a sus dimensiones espaciales, no es tan grande, pero aun así se convive de forma hacinada tanto para el baile como para la extrema relación

de los cuerpos. Desde esta perspectiva, en el segundo nivel es donde se sitúa, por lo general, el espacio diegético, motivo por el cual Hugo Salcedo se inspira en el tropo para escribir en 2001 el texto, y representar a Kid como figura principal que deconstruiremos a través de su ser y hacer.

Para dar inicio con la tragicomedia *La ley del Rancho*, diremos que está estructurada en un acto con siete escenas, con sendos personajes masculinos que oscilan entre los veinticinco años y pese a su edad, dan cuenta, con esta juventud ya experimentada, de la vida nocturna de “El Rancho”. El relato se construye por cuatro monólogos del vaquero Kid, más tres escenas intercaladas de otros actuantes, formando una estructura episódica propia de la tragicomedia, de tal modo que el seguimiento de la acción principal será a partir de una visión poliédrica del bar “El Rancho” a través de temporalidades discordantes.

| Escena | Título | Personaje | Tiempo | Espacio |
|--------|---------|----------------|-----------|---------|
| I | Floreo | Kid | Presente | Abierto |
| II | Mayeli | Mayeli/Alfredo | Pretérito | Cerrado |
| III | Violín | Kid | Presente | Cerrado |
| IV | Toto | Toto/Tito | Pretérito | Cerrado |
| V | Flautín | Kid | Presente | Abierto |
| VI | Mimí | Mimí/Max/Voz | Pretérito | Cerrado |
| VII | Coda | Kid | Presente | Abierto |

Fuente: elaboración propia.

En primer lugar, Kid practica el arte del floreo de la reata, como se utiliza en el jaripeo. El rancho medita sobre su pasado, sus sueños y sus acciones. Para tal efecto de connotaciones masculinas, el autor prescribe en las didascalias: “Un cenital cae sobre los hombros vigorosos de Kid. Sus grandes manos muestran una soga de charrería, áspera y reluciente” (Salcedo, 2005: 31). Como podemos observar, el personaje masculino abre el drama con un gesto viril propio del tipo masculino: el macho mexicano. Por lo tanto, el autor insta en la acción una reafirmación de la figura falocentrista, desde la cual manda, rige y dicta su ley rectora como modelo de la cultura masculina hegemónica:

Una voltereta que dibujas con la propia fuerza que desde pequeño se ha ido acumulando en el conejo, en el pote, en el bíceps. Lanzar el giro desde adentro, con tu sudor. Con tu aplomo para que puedas aplastar al contrincante, al que quiera resistirse, imponerse sobre ti (Salcedo, 2005: 31).

Kid expresa en este monólogo su campo de poder, su estatus y jerarquía de ser el macho predominante, es decir, pertenece al modelo explicativo del género que indica una forma de ser a través de su sexo dominante frente al sometido.

Esto del floreo nos lo enseñó don Rosendo a cada uno de sus hijos. Nos enseñó a calzón, desde chicos. Desde que me acuerdo, desde quien sabe cuando, ya lanzaba yo mis propias fintas... Unidos siempre a la reata como un cordón, como para no perderme, como para no estar desprotegido... (Salcedo, 2005: 31).

Como podemos apreciar, las palabras de Kid nos dejan ver que la cultura machista es construida y fortificada desde la casa a través de la formación y la enseñanza de las funciones operativas de los roles sociales que ejercemos, dictados por un contexto en el cual se nace y se vive apegado al cordón umbilical que alimenta e introyecta un orden paternal establecido e intocable, expresado aquí por la metáfora del padre y representada en don Rosendo. De igual forma, verbigracia Rulfo, nos permite denotar que en México, en razón de la cultura machista, casi todos venimos de un solo padre: Pedro Páramo.

Aunado a esto, Kid dice tener el control para “no perderse”, es consciente del rol sexual que desempeña, tiene la posibilidad de salir del círculo normativo que representa la reata y con ello alejarse y regresar, para salir airoso y redefinido. Es decir, es consciente y responsable de sus actos y consecuencias. Por lo tanto, para Kid lo bien aprendido dentro de la normatividad heterosexual de la figura paterna de don Rosendo, conllevará a tener los resultados esperados para ser funcional y socialmente aceptado dentro de la normativa patriarcal. En razón de lo anterior, “No perderse” es encontrarse, por lo que con cada nueva experiencia relatada, conoceremos el reencuentro consigo mismo. Es decir, reencontrarse es reforzar su masculinidad: “...aunque el esfuerzo nos deje bañados en sudor, entumecidos, oliendo igual que las ubres de las reses que para eso uno nace hombre, qué caray...” (Salcedo, 2005: 32).

Por añadidura interpretaremos que el lenguaje de Kid advierte un doble sentido al construir figuras de connotaciones sexuales: “Florear la reata, Gozar el vértigo...”

pero con un par de ojos también asentados en la nuca” (Salcedo, 2005: 31). En este sentido, apreciamos que dentro de la promiscuidad que caracteriza a Kid, éste juega un rol sexual activo en cada encuentro homoerótico, puesto que en el acto sexual, Kid someterá y penetrará al otro, asiéndolo por detrás.

En la segunda escena encontramos a Mayeli y Alfredo, el primero es un transexual que ha sobrevivido a causa de una mala intervención quirúrgica; Alfredo es un trabajador, seguramente de maquila que llega a El Rancho para ligar y pasar el rato mientras se escapa de la rutina. Ambos se han encontrado y sin querer reconocen el interés que se tienen, la anécdota estriba en un juego de rastreo de información y conformación de las identidades sexuales:

Alfredo: ¿Qué Alfredo? A ver mamoncita, ¿de quién hablas? ¿De qué Alfredo?

Una pausa.

Mayeli: De nada, ya ves.

Alfredo: No, cómo que de nada. ¿Qué sabes de Alfredo? Mi papá así se llama... Alfredo. Y yo igual, claro, el único hombre... (Salcedo, 2005: 34).

En concordancia con la figura de Kid, Alfredo antepone su masculinidad remitiéndose a su padre. Juega un rol de apariencia con el cual permite establecer de antemano su heterosexualidad. Frente al desocultamiento de identidades, Mario, es decir Mayeli, revela su verdadero nombre para ser reconocido como el nuevo transexual ante Alfredo, con quien tuvo relaciones en el pasado.

Mientras Mayeli hace un recuento doloroso y humorístico de anécdotas que comparte con Alfredo, ambos son sorprendidos por un acontecimiento inesperado: en la calle un joven cae desnudo sobre el pavimento desde un tercer piso de un edificio cercano, su muerte altera el espacio, los transeúntes entran en pánico. Ante este agente externo, Mayeli desiste de su interés por persuadir a Alfredo; sin embargo, su compañero vuelca su atención sobre ella al corresponder la invitación. Los dos deciden retirarse para sobrellevar la noche. El ligue se consuma y los roles sexuales se asumen al reconocer los códigos sexuales que ambos desean y recrean en su imaginario:

Alfredo: Di lo que quieras... Mayeli...

Mayeli: ¿Lo que quiera? (*Pausa*) ¡Entonces que se apague la luz! Ya mañana a ver si nos arreglamos. Tenemos una historia comenzada... bien valdría hacernos un mutuo favor. Tú lo necesitas, lo percibo. Y yo a gritos estoy pidiéndoselo a San Antonio, a quien sea.

Un poco de cariño, nada más. Un poco de cariño para poder hacer a un lado la mierda de este mundo... ¿Te parece?

Alfredo: ¿Por qué no? (Salcedo, 2005: 41).

Es decir, aunque Mayito sea un hombre, para Alfredo será más excitante saber que tras esa apariencia existió una figura masculina y con ello una nueva experiencia que habrá que probar bajo la normativa de la heterosexualidad alterada. En palabras llanas y populares, reza el dicho sobre el heterosexual: “macho probado, macho calado”.

El género puede denotar una unidad de experiencia, de sexo, de género y deseo, sólo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna manera necesita el género –Cuando el género es una designación psíquica o cultural del Yo– Y el deseo –cuando el deseo es heterosexual y, por lo tanto, se diferencia mediante una relación de oposición respecto del otro género al que se desea (Butler, 2007: 55).

Por el lado estructural, el relato es jocoso y divertido al punto de ser conmovedor y sensible por parte de Mayeli. Aunado a esto, el dialogismo reviste un lenguaje folclórico con base en frases propias del “mundillo”: canciones y nombres de artistas populares, entre otros referentes y características propias de una cultura de las que se alimenta la tragicomedia.

En tercer lugar se sitúa la escena: “Violín”, segundo monólogo de Kid, en donde lo vemos que se prepara para salir. Limpia sus botas con pulcritud, pero en su discurso nos refleja sus deseos de “picar”. Conocemos más de sus antecedentes, de haber tenido en el rancho a su novia Azucena, pero por haberla violado, tuvo que huir y llegar a la ciudad:

Dijeron pues que ella fue desflorada, que yo soy un “violín”. ¿Y yo? ¿Qué conmigo? ¿Y por qué mi sangre y ese dolor peor que muelas que me hizo retorcerme? Porque la estrechez de su conchita me rompió el frenillo... ¿Y casarse? (Salcedo, 2005: 43).

Tal violación ante el personaje femenino, hace de Kid un “hombre”. Se confirma frente a la feminidad, y socialmente es poseedor de ese atributo en el que todo se lo permite, por lo tanto toma el objeto deseado en ese momento y lo hace suyo: “La institución de una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y reglamenta al género como una relación binaria en que el término masculino se diferencia del femenino, y esta diferenciación se logra por medio de las prácticas del deseo heterosexual” (Butler, 2007: 56).

Sin embargo, Kid ya entrado en confianza, no tiene discreción en contarnos sus deseos, hecho que se realiza al darnos a conocer su deseo homoerótico para esa noche, entendido esto por la pulsión en las acciones y los textos con que se caracteriza su verbalización, por un lado la fuerza y rapidez con la que pulcra sus botas; por el otro, la reiteración del tema sexual; y finalmente, por mencionar la búsqueda del otro.

Kid: Buscar al otro, escudriñar en su espacio, acoplarse, acomodarse con las patotas abiertotas, buscar el sitio: una lomita, una piedrota y entonces copular en el trasero de la cría. Gallina primero, gallina entre las piernas calientes, sudorosas, olor a pluma, olor caliente de una gallina que se muere (Salcedo, 2005: 42).

Con base en lo anterior, reconocemos en Kid su carácter vigorizante y la capacidad de adaptación sexual, que frente al acto zoofílico no se detiene para sentir la liberación de su ser: “Elevarse, levantarse a trozos, con espasmos endebles hasta que llega la erección de las piernas y de sexo para gritar frente al rebaño: ¡mira, mundo, conóceme, soy parte de ti mismo!” (Salcedo, 2015: 42). Dado que inicia sus prácticas sexuales con animales, Kid ejerce el sexo anal, mientras copula únicamente con hembras; por lo que deducimos que sus deseos de ejercer su hombría, le confieren un paso a experimentar sin prejuicios sus primeras sensaciones anales con homosexuales. En este sentido, el sexo anal será una actividad que buscará en sus próximos encuentros: “el culo aquel tan cálido y cachondo como el interior del vientre mismo de la madre” (Salcedo, 2005: 42). Es decir, podemos deducir que el rol sexual en Kid es performativo, sólo basta el lugar y la circunstancia para el cumplimiento del deseo y la pulsión.

Tras la violación de Azucena, Kid emprende la huida a la ciudad, viaje con el cual inicia su búsqueda para convertirse en el antihéroe: El Ranchero, personaje que enfrentará su sexualidad para negarse y confirmarse. Como hemos mencionado, su afán por lucir el prurito de la masculinidad, le lleva a colocarse una máscara que oculta, por un lado, su femineidad y, por el otro, la negación a ser homosexual. Apoyándonos desde el punto de vista léxico:

“Esta negación a postular una femineidad que sea anterior a la mímica y a la máscara es retomada por Joan Riviere and the Masquerade” como prueba de que “ser mujer auténticamente es esa mímica, es la mascarada”. Apoyándose en la caracterización de la libido, postulada como masculina, Heath concluye que la femineidad es la negación de esa libido, “el disimulo de una masculinidad fundamental (Butler, 2007: 87).

De igual manera, traspolamos la figura de Kid bajo esta consideración, por lo que tenemos un homosexual ocultándose tras la heterosexualidad, por culpa de la negación de sí mismo. Aunque Kid pueda tener sexo con hombres, él no será “puto”. Empleamos aquí por primera cuenta la adjetivación de “puto” con las implicaciones culturales y sociales del significado peyorativo y discriminatorio en el contexto mexicano.

La cuarta escena lleva el nombre del “Toto”, personaje construido a través de un diálogo tenso con su antagonico Tito, que en su afán por persuadir al primero, se reconoce frente a Toto como sendos prostitutos necesitados de un servicio sexual nacido de la atracción generada por su virilidad. El relato se mantiene por una constante búsqueda de información entre ambos por saber en realidad quiénes son y quién ofrecerá el pago del servicio sexual solicitado. En un principio, es Tito quien se acerca y empieza la relación con sutiles afeites, pero no tarda en reconocer que es Toto quien está manejándose con base en mentiras:

Tito: Dices mentiras. Te gusta decir mentiras.

Toto: Si no te parece, entonces pues ya sabes.

Tito: Uy, uy, uy, no. A mí también me gustan las mentiras (Salcedo, 2005: 44-45).

Tito es tenaz, pues el deseo por conocer a un extraño a través de un juego de mentiras le es excitante. Toto es cauto, sabe responder a la defensiva con una acertada mentira. Este juego de apariencias perteneciente de los roles establecidos en la cultura falogocentrista, los utilizan muy bien Tito y Toto como una máscara social para transformarse, ya sea en chichifos, mayates, gays activos y pasivos, o hetero-flexibles. Por lo tanto, quitarse la máscara y mostrar su verdadero rostro, sería un imposible, dado que existen en la medida de cómo es el otro, pues su moral se transforma al igual que sus deseos sexuales según sea la circunstancia. Ambos personajes responderán a sus deseos. Como reza el canon del mundillo: en este ligue de supuestos heterosexuales, se acomete lo mismo que ocurre cuando se reconocen “dos pasivos”: “Dado que esta producción por parte de la ‘naturaleza’ funciona de acuerdo con los dictados de la heterosexualidad obligatoria, el surgimiento del deseo homosexual, según ella, trasciende las categorías del sexo: “Si el sexo pudiera liberarse no tendría nada que ver con las marcas” (Butler, 2007: 59).

Hay que hacer notar que entrada la noche y en vistas de falta de dinero para pagarse el uno al otro, ambos acuerdan hacerse el favor sexual, no sin antes aclarar que ambos

no son homosexuales. Esta revestidura de la que hablábamos con la utilización de la máscara, nos hace tener a dos personajes subrayados en la masculinidad, tendientes al estereotipo masculino generador de deseo sexual entre sus parecidos:

Tito: Se arma, pues. (*Deja su navaja en la barra, con el filo al aire.*) Oye, pero es de compas, nada más. Yo no soy puñal.

Toto: ¿Y yo? ¿Qué crees? Tampoco.

Salen. Las puntas de acero relucen (Salcedo, 2005: 53).

Por el lado estructural, mientras ocurre esta escena, Tito referencia el personaje muerto en la calle. Entre ambos surge la sospecha de que uno de los dos puede ser el criminal:

Tito: Hubieras visto cuando venía cayendo. Fueron como dos segundos así de grandes. Uno, dos. Una eternidad y el golpe seco, como cuando se te poncha una llanta en el free way a ciento veinte kilómetros por hora. El cuerpo como desperdicio. Hecho cagada.

Toto: Y ahora falta que te pongas a llorar. Seguro que hasta tú lo aventaste y llegaste de repente aquí para refugiarte, ¿No?

Tito: ¿Yo? ¿Qué dices hermano?

Toto: El morrito estaba con un fulano en el cuarto y los de abajo vieron cuando lo empujaban por la ventana (Salcedo, 2005: 51).

En este dialogismo apreciamos el actante que subyace en el drama, aparece más información sobre el personaje muerto que acciona en el relato. El chavito anónimo estaba con otro hombre en un cuarto y la gente vio cuando lo aventaban. Entre Tito y Toto surge la suspicacia de que en alguno sea el criminal. Por un lado, la intriga aumenta y las relaciones entre ambos se hacen más excitantes, pues antes de salir de escena dejan las navajas que ambos portan, ancladas a la superficie de la barra.

La quinta escena se lleva el título del huapango mexicano: el “Flautín”, en ella vemos en tiempo presente a Kid, interpretando la canción vernácula mientras reposa desenfadado sobre la tranca de su rancho. Con esta canción, el autor instauro desde el título de la escena una elección semiótica del flautín, sumando atributos fálicos al personaje. Con esta apología del ranchero, Salcedo adiciona el valor masculino para contrastar con el resto de “los maricones”. A través del relato conocemos el punto de vista de El Rancho y de los personajes que conoció. Sin embargo, Kid tiene un dejo de repudio ante la primera impresión que tuvo de los homosexuales: “Kid: Entré al

Ranchero para ver si me sentía como en casa. Como jinete que vaga por la montaña y encuentra su refugio. ¡Y cuál! ¡Qué cosas! Maricones como hierba salvaje, brotando como a campo raso. Haciendo caravanas” (Salcedo, 2005: 55).

Salcedo nos presenta a un personaje contenido en violencia, simpático en sus maneras de expresarse, en tanto es auténtico por la forma coloquial e ingenua con la que remarca su malicia y deseos sexuales, que sin esperar bullen consumando el acto sexual o sodomizándose: “Se reacomoda con empeño el sexo” (Salcedo, 2007: 5). Pero dentro de la singular y erótica forma de caracterizar al vaquero Kid, existe un rechazo y menosprecio ante los chicos “buena onda”, calificándolos de pueriles y advirtiéndoles que algo malo les puede pasar: “Kid: Sonriendo como babosos. Sin guitarras, sin razón para que un lugar como ése pudiera llamarse de tal forma. Todos provocando a la violencia. Buscándose el desastre. Con la tragedia asomándose en las orejas” (Salcedo, 2007: 55).

Esta ambigüedad en el carácter, pues ama y odia al mismo tiempo, es parte de una complejidad en su heterosexualidad. Al igual que pone en práctica un rechazo que aunque se desee lo excluye para no tenerlo.

En Lacan, así como en la reformulación poslacaniana, de Freud, que hace Irigaray, la diferencia sexual no es un simple binarismo que conserva la metafísica de la sustancia como su fundamento. El sujeto masculino es una construcción ficticia producida por la ley que prohíbe el incesto y obliga a un desplazamiento infinito de un deseo heterosexualizador... La posición lingüística masculina experimenta la individualización y la heterosexualización exigidas por las prohibiciones fundadoras de la ley Simbólica, la ley del Padre (Butler, 2007: 61).

Sin calificar a nuestro personaje principal como homofóbico, ni categorizar la complejidad de su carácter con definiciones que son más pertinentes para un estudio de la conducta, este personaje ficticio se nos presenta como un antihéroe que libra obstáculos en cada episodio mientras nos relata sus deseos homoeróticos. Por consecuencia —en esta tragicomedia— es un tipo de villano simpático, carismático y erótico, representante de un mal necesario para la realización de otros. Pues dentro de la cultura falogocentrista, el macho, entre más masculino es, más representante de identidades opuestas a su figura y a sus parecidos. Es un faro que nos guía tanto a homosexuales como a heterosexuales.

Por lo tanto, los personajes de *La ley del Rancho*, entre ellos los homosexuales que suman a su identidad la naturaleza de lo femenino: putos, maricones, transgénero y travestis, representan la insurrección y beligerancia ante la ley paterna, son las identidades reprimidas que existen en este lugar de exclusión social y paradójicamente de realización frente al culto al macho y a la idolatría de la Ley del padre o *La ley del Rancho*. “(La ley paterna no debe entenderse como una voluntad divina determinista, sino como un desatino perpetuo que prepara el terreno para las insurrecciones contra el padre)” (Butler, 2007: 62). En este sentido, la “ley perpetua” la vemos dictada desde la escena primera, en donde la reata gira con forma elíptica sin fin, perpetrada como objeto simbólico de la masculinidad.

La penúltima y sexta escena es de Mimí, un travesti que seduce a Maximiliano en el interior de un baño. En este espacio se desarrolla toda la escena, con un alto nivel de humor y violencia, pues los golpes aparecen por primera vez en el drama:

Max: ¡Marica!

Mimí: (*A pulmón abierto.*) ¡Auxilio! ¡Un asesino me golpea! ¡Ay, socorrito! (*Golpea la puerta*). ¡Ay, help me! ¡Que venga la policía!

Max: ¡Cállate! (*Le propina un par de puñetazos.*) (Salcedo, 2005: 58).

Esta relación sadomasoquista expresa la dicotomía de poder entre el agresor y el sometido en un juego violento para los personajes; pero tonificado de forma divertida para el espectador. “La sexualidad siempre se construye dentro de lo que establecen el discurso y el poder, y este último se entiende parcialmente en función de convenciones culturales heterosexuales y fálicas” (Butler, 2007: 64). Constructos binarios de dominado y dominante que muy bien se ven reflejados al aplicar la fuerza. En otras palabras, Mimí fija su atención en Max, ya que pese a la situación *in extremis* en la que se encuentra, le atraen los atributos masculinos del sometedor y en particular la privacidad que les confiere el baño. Mimí, por el contrario, es un travesti, que por su forma de hablar y las expresiones afectadas le hacen un personaje disímbolo a Max. Agregando a la construcción dramática, en esta escena sabemos que Maximiliano es amigo del joven muerto hace unos instantes, en razón de esto se oculta por miedo en el baño del primer nivel del bar.

Finalmente, la Coda es la última escena en la que aparece Kid. Nos relata su historia intrapersonal en tiempo presente y se sitúa en el rancho; al igual que en la primera escena, lo vemos con sus pantalones ajustados y con una reata en la mano,

lista para hacerla girar y empezar el espectáculo. Reinstalándonos al inicio del drama, como un boomerang que regresa, como el giro en espiral que forma la reata, como un continuo devenir de su historia y de la figura estereotipada de macho y de la cultura falogocentrista. En palabras de Bearsell: “*La ley del Ranchero* empieza y termina con Kid practicando su destreza con una reata. Las imágenes que se utilizan aquí dan clave de una comprensión más amplia de la obra. La sogá es “una espiral que no termina, que empieza siempre” (Salcedo, 2005: 17-18).

En esta escena, nos enteramos de que Kid está embrollado en el crimen del joven. Nos relata sin culpabilidad, el preámbulo sexual y la insistencia del chico porque Kid usara preservativo, además de cantarle la canción *La ley del monte*. Aunado a esto nos enteramos de que Kid se fastidia porque lo llame “vaquerito”, y que lo compare con un cantante popular llamado “Montero”. Sumando a ello, nos relata después de una exaltación, que sólo lo sacó desnudo al patio, para que escarmentara con el frío; pero al tiempo olvidó que habían subido tres niveles y que a través de la ventana no había patio, sino el vacío:

Se me olvidó, pues... no fue mi intención... en verdad no era para tanto desmadre... Me di cuenta hasta después, hasta que dando dos o tres volteretas en el aire el morro quedó estampado. ¡Qué cosa! Un golpe sordo y luego el silencio. Un silencio... (Salcedo, 2005: 65).

La revelación sorprendente de la muerte del joven gay es un crimen que hace de Kid un criminal; pero que en su forma de reconstruir los hechos, lo aprobamos y justificamos la culpabilidad, recubriéndolo con un halo de terror y deseo. En este sentido, Kid no es un personaje homofóbico que tenga conflictos y odio. Por lo tanto, validándonos en el discurso final de Kid, encontramos que ha regresado al rancho para casarse con Azucena a efecto de procrear hijos con ella, en este sentido se propone perpetuar la ley de don Rosendo con una vida convencional y “recta”. Argumentamos con base en la teoría del género que su personaje no es homosexual reprimido, tampoco bisexual, ni mucho menos homofóbico, sino que es un transformista sin problemas de adaptación a las circunstancias sexuales que se le presentan, es decir, es muy macho. En oposición al personaje homofóbico, nos refiere Rivière, desde la homosexualidad femenina: “esta curiosa anomalía tipológica no puede reducirse a una homosexualidad o heterosexualidad femenina reprimida. Lo que está escondido, no es la sexualidad, sino la rabia (Butler, 2007: 86).

Por último, en *La ley del Rancho* podemos observar la deconstrucción de un personaje que no busca justificarse, sino de un ser libre y buscador de placeres, propios de su edad y libre de ataduras, pero que al final reconoce que el libre albedrío puede traerle malas consecuencias, pero aun así, él se la juega. Alimentándonos igualmente de la fórmula de los cuentos infantiles, esta tragicomedia nos deja una moraleja: cada quien sabe con quién se mete y el que lo busca, lo encuentra. Este personaje antihéroe, en su trayectoria, nos comparte una enseñanza espiritual, la vida es para jugar, pero no juegos con fuego, porque el que juega con él se puede quemar.

Para cerrar el tema, en *La ley del Rancho* está presente una tipología de caracteres homoeróticos deconstruidos a través de las relaciones interpersonales e intrapersonales que se establecen con el fin de concientizar al lector-espectador, de que la vida en convivencia es parte de un humanismo, antes de pasar sobre los derechos a la vida y al ejercicio de una sexualidad privativa.

Para concluir: esta obra dramática nos presenta un espacio de convivencia, de búsqueda de interacción con otros cuerpos. Es un lugar en donde se accede para ser y construirse en tanto las relaciones se establecen. Por otro lado, *La ley del Rancho* es un lugar en donde la exclusión social se encuentra para ser y vivir siendo de forma auténtica; pese al transformismo y la mascarada que se utilice, es una forma de existir, pues se han creado nomenclaturas, signos y lenguaje para decodificarse y reconocerse en un submundo, pese a la ley del patriarca eterno; es decir, políticamente, el texto es una propuesta *queer*, que abona a la cultura homoerótica, al posicionarse como transgresor y beligerante ante la ley binaria, heteronormativa y moralizante.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: Roure.
- Butler, Judith (2001). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Argentina: Paidós.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Argentina: Paidós.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Salcedo, Hugo (2005). *La ley del Rancho*. México: El Milagro.

MÚSICA DE BALAS. ENTRE EL CUERPO Y EL CADÁVER

Loreto Ortúzar

Pontificia Universidad Católica de Chile

El cuerpo es material, es denso. Es impenetrable.

Si se lo penetra, se lo disloca,

se lo agujerea, se lo desgarrá.¹

Jean-Luc Nancy

Alejada geográficamente de la realidad mexicana, escarbo en mi imaginario para comenzar a recrear las imágenes que se desprenden de las obras dramáticas de Hugo Salcedo. En ese ejercicio descubro que heredo los vicios de una generación abismantemente informada. Y es que la prensa y los discursos políticos, culturales y artísticos se entrelazan formando una red llena de juicios y generalizaciones que llegan inconscientemente y que difícilmente puedo atajar. Aunque no sé bien hasta qué punto el análisis literario logra filtrar, o más bien, extraer aquellos sesgos, sólo me queda confiar en mi oficio y comprender que la oscuridad también posee una realidad que puede ser vista/leída. En este sentido, al abordar analíticamente la obra de Hugo Salcedo (2012), únicamente pretendo vislumbrar los silencios de las voces ficcionales que por un momento nos acercan a esa memoria irrecuperable que sólo la creación puede re-inventar.

En consecuencia, se trabajará con la obra *Música de balas*, publicada en 2012. El análisis estará centrado en el valor del cuerpo dentro y fuera de las prácticas sociales altamente violentas. Para ello utilizaré los presupuestos teóricos planteados por Ileana Diéguez (2013) en su libro *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Específicamente se trabajará sobre su noción del arte como herramienta de recomposición de la identidad de aquellas subjetividades que han sido reducidas a corporalidades vacías.

Hugo Salcedo conforma una de las figuras representativas del movimiento y estética del “Teatro del Norte”. Este término, acuñado por Enrique Mijares, se desarrolla en los años noventa a partir de un corpus de obras que se han generado en el norte de

¹ Nancy, Jean-Luc (2010). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, pp. 13.

México. La dramaturgia del Norte² surge como necesidad de crear un teatro en el que las temáticas, lenguajes y estéticas representen la realidad de la zona, la cual ha sido soslayada por la producción artística hegemónica del centro del país. La producción teatral, hasta ese entonces, estaba marcada por las inquietudes que surgían en el D.F. Por esto, una de las características más constitutivas de este movimiento es representar las problemáticas sociales que se generan en el norte; los autores norteños “asumen un diálogo crítico con su territorialidad, problemática, idiosincrasia y preocupación social” (Galicia, 2007: 2).

La tendencia del Teatro del Norte a trabajar sobre las problemáticas sociales de su zona está evidentemente retratada en la obra que aquí se analizará. *Música de balas* se basa en la guerra contra el narcotráfico iniciada en 2006 por Felipe Calderón.³ La obra se estructura a partir de la cifra de muertos que ha dejado la guerra; de modo que cada cifra despliega la historia de la víctima que ha sido identificada con ese número de muerte. Cada número corresponde a un muerto sin nombre. La información que se entrega de ellos puede ser tanto de terceros que presenciaron su muerte, de familiares que sufren y deben luchar para que se haga justicia, o también, de los miembros de su cuerpo expresando las pocas —o muchas— sensaciones que perciben separados de la integridad de su cuerpo. En síntesis, la obra nos muestra la violencia y desamparo que se desprende de la historia de cada una de esas cifras.

Música de balas da a conocer distintas perspectivas de la vida de aquel cadáver reducido a un número. En total son diecisiete narraciones, diecisiete víctimas, diecisiete cadáveres anónimos que se representan desde el número 29 871 hasta el 29 884. Sin embargo, al final de la obra una voz en *off* comienza a enumerar interminablemente; las diecisiete historias no son representativas en comparación con la cifra desmedida de muertes que ha llevado la guerra contra el narcotráfico. La obra cuestiona las políticas que se han implementado por el gobierno para llevar a cabo esta guerra. El último diálogo de la obra termina con una crítica directa hacia el expresidente Felipe Calderón:

² Rocío Galicia, en el libro *Dramaturgia en contexto I*, indica que Zona Norte comprende los estados de Baja California, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nueva León, Sonora, Sinaloa y Tamaulipas (38).

³ Maya Aguiluz Ibagüen en el artículo “Violencia totalizante en México contemporáneo: algunos acercamientos en torno al cuerpo, la visualidad y la racialización” señala que “aun cuando la guerra fue declarada en el 2006, es importante mencionar que luego de una crítica pública a su uso y a la estrategia política, el discurso oficial a partir de fines de 2010 y notoriamente en 2011, dejó de apelar a la guerra contra el narcotráfico y defender una acción integral en su lucha contra el crimen organizado.

¡FELIPEEEEEEE! ¡Ya no seas tan violento, FELIPEEE, porque como bien dices: “la violencia es culpa de los criminales, LA VIOLENCIA ES CULPA DE LOS VIOLENTOS! ¡La violencia no es culpa del gobierno que tuvo el valor de combatir a esos criminales y a esos violentos!”⁴ ¡Ah, noooo!? ¡Ah, pero cómo no! ¡Tú lo que quieres es un país de soplones y de muertos de hambre, Jelipeee! ¡JJJJJEEE – LLLLLIIIIII – PPPPEEEEE! ¡JE – LI --- PI – LLOOOO! ¡PIIII – LLLOOO! (Salcedo, 2012: 41).

El discurso crítico que se representa en estas líneas de la violencia en manos del gobierno es evidente, sobre todo en el gesto de utilizar un fragmento del discurso pronunciado de Felipe Calderón en 2010 en un encuentro ciudadano. La cita utilizada es ironizada, se cuestiona que la violencia no sea culpa del gobierno. Además, se plantean los problemas morales y económicos que surgen al combatir un negocio con tantas redes al interior del territorio; si se erradica el narcotráfico, México será “un país de soplones y de muertos de hambre” (Salcedo, 2012: 41).

Luego de este último diálogo la voz en *off* comienza a enumerar durante varios minutos; paralelo a esto “se proyectan sobre todo el escenario y el patio de butacas, una multitud de palabras” (Salcedo, 2012: 41): ‘ataúdes’, ‘muertes contabilizadas’, ‘masacre’, ‘expansión de la violencia’, ‘barbarie’, ‘narco fosas’, ‘patio lleno de sangre’, ‘más muertes que en Irak’, ‘cuerpos mutilados’, ‘ola de violencia’, “cadáver anónimo, encobijado, degollado, descuartizado”⁵ (Salcedo, 2012: 45). Estas últimas palabras se proyectan en letras muy grandes y comienzan a superponerse, “cobrando intensidad y brío hasta hacer retumbar todo el espacio” (Salcedo, 2012: 45). Las imágenes que se exponen en las frases proyectadas y la voz en *off* que enumera cada vez con mayor ímpetu, permite concientizar el panorama generado por la guerra del narcotráfico. De este modo, la obra finaliza reproduciendo, a través de los elementos visuales y sonoros, la tensión y amenaza que vivencian los sujetos inmersos en esta realidad.⁶

⁴ La transcripción del número 4 se debe a que en el texto corresponde a una nota al pie que dice: “Felipe Calderón, discurso pronunciado en el encuentro ciudadano con motivo del Cuarto Año de Gobierno”, 28 de noviembre de 2010, Auditorio Nacional, México www.youtube.com”.

⁵ Esta es sólo una selección, el texto en realidad posee cuatro páginas de frases y palabras relacionadas con la guerra del narcotráfico.

⁶ El atrevimiento de realizar esta lectura más cercana a un análisis de la puesta en escena, está sustentado por la información específica que se entrega en las didascalias.

Música de balas presenta la guerra contra el narcotráfico como una verdadera masacre que ha dejado un sinfín de cadáveres anónimos. Achille Mbembe en su texto *Necropolítica* alude:

En el caso particular de las masacres, los cuerpos sin vida son rápidamente reducidos al status de simples esqueletos. Desde ese momento, su morfología se inscribe en el registro de una generalidad indiferenciada, simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías, desprovistas de sentido, formas extrañas sumergidas en el estupor (Mbembe, 2011: 64).

Tal como asevera Mbembe, los muertos que no son reconocibles se reducen a una ‘generalidad indiferenciada’, a ‘corporalidades vacías’. El cuerpo del sujeto muerto no identificable se vuelve pura materialidad. *Música de balas* exhibe el desamparo y desentendimiento del Estado hacia los muertos de esta guerra: “Pero nadie va a dar con la respuesta; este es otro crimen sin respuesta, allí para aumentarle otra rayita a los pendientes del gobierno que nada más sirve para hacer buey” (Salcedo, 2012: 13).

Sin embargo, la obra efectúa un doble gesto al exhibir la cantidad de cuerpos sin identidad, pues además de desprender un mensaje crítico hacia el gobierno, llena el vacío de estos cuerpos violentados con una historia; de modo que se logre evidenciar el sinfín de experiencias y relatos que pueden haber detrás de cada cadáver anónimo. *Música de balas* extrae del estupor a esas cifras, las llena de sentido y les otorga una voz a esos cuerpos. Ileana Diéguez (2013) en su libro *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, propone que el tema del cuerpo, en este contexto de intensas necropolíticas, está atravesado por la problemática de la exposición y la ausencia. Los fragmentos corporales son exhibidos en espacios públicos de ciudades y poblados mexicanos sin ninguna clase de censura llevando mensajes que trascienden la semiótica de la violencia mencionada anteriormente. Así, “el cuerpo deviene un recordatorio, adquiere la función de mensaje y *memento mori*. El cuerpo en registro de castigo habla en presente y en futuro: es una advertencia, una siniestra forma de prevención” (Diéguez, 2013: 122) y una borradura de la identidad.

El fenómeno de escenificar muertes violentas con mensajes punitivos inscritos en los cuerpos es denominado por Diéguez como *necroteatro o teatralidades⁷ de la muerte*. La autora propone que el cuerpo violentado es exhibido en espacios públicos a la mirada de un otro, como herramienta utilizada por un soberano poder —estado alterno— para advertir sobre el necropoder que posee. El necroteatro tiene como función poner ante los ojos del espectador la huella espectacular del dolor; la “escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem* con propósitos aleccionadores” (Diéguez, 2013:78). Los mensajes aleccionadores funcionan como advertencias tanto para los ‘oponentes’ del mercado narco como para el Estado y la sociedad mexicana. El cuerpo deviene en texto político, pues en él “se escribe la ley, la ley de los soberanos que pueden decidir quién debe morir y quién debe vivir” (Diéguez, 2013:44). De este modo, estas representaciones son la elaboración de una *tecné* (Diéguez, 2013:44) que se vale del cadáver y del cuerpo para expresar narrativas de un necropoder que busca desplegar miedo y terror sobre los demás cuerpos.

Consecuentemente, Diéguez asevera que “cuando falta el cuerpo, la tumba o el nombre que la identifique, ocurre una muerte de la muerte y de su reconocimiento social. Sepultar a los muertos es inscribirlos en el sistema simbólico y cultural que lo[s] cobija”.⁸ Sin embargo, para la autora, el arte da cuenta de esas ausencias al recomponer por medio de la imagen la identidad de esos cuerpos. La imagen permite reconstruir la presencia de esas subjetividades y recordarlas; es una forma de hacer las “*tumbas de las memorias*” (Diéguez, 2013: 208), creándose así un vínculo trascendente entre imagen y muerte: “a la descomposición por la muerte se opone la recomposición por la imagen. Y si bien la imagen surge como representación de lo muerto, ella atestigua el triunfo de la vida sobre la muerte, como el del recuerdo

⁷ El término teatralidad, utilizado por Diéguez, debe ser comprendido como “dispositivo escénico que propicia la configuración y percepción de determinadas construcciones en espacios de uso social y cotidiano, absolutamente demarcados del arte. La teatralidad como dispositivo que expone y hace ver cuerpos martirizados, dispuestos —“arreglados”, manipulados— de manera que convoquen los más terroríficos imaginarios y produzcan irrefutables “lecciones”. Los restos corporales han sido dispuestos para que también hablen y envíen señales de lo que está por suceder a otros. Pero son, sobre todo, el despliegue escénico de un necropoder que decide soberanamente no sólo la muerte, sino los modos de sufrir y de reducir la condición humana (Diéguez, 2013: 79).

⁸ Cita extraída por Iliana Diéguez de Sandra Sorio (2011). “El dolor por un muerto-vivo. Una lectura freudiana del duelo en los casos de desaparición forzada”. *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis*. Nuestros deudos, enero-diciembre, pp. 251-266.

sobre el olvido. De allí la importancia de las imágenes en los actos de duelo”.⁹ Así, el arte es para Diéguez una herramienta para abrir —y cerrar a la vez— la condición de sociabilidad de estos cuerpos.

En este sentido, el contexto desde donde se lee *Música de balas*, de Hugo Salcedo, permite un encuentro con la obra que va más allá de la denuncia que caracteriza al Teatro del Norte y por consiguiente, a la dramaturgia de Hugo Salcedo. La lejanía entre México y Chile, como se mencionó anteriormente, nos permite distanciarnos de las miradas colectivas del contexto de la guerra del narcotráfico y leer las historias individuales que allí se despliegan poniéndole un énfasis en la recuperación del relato, en el rescate de las subjetividades fragmentadas. Asimismo, nos ayuda a comprender la literatura no como un arma para el combate, sino más bien, como menciona Ileana Diéguez, como una ‘tumba de la memoria’.

Desde este punto de vista, la obra completa funciona como una recuperación de la imagen perdida de aquellos cuerpos, de aquellas vidas que no fueron nombradas y que son identificadas mediante una cifra por los registros nacionales. De la cifra asociada a un cadáver, accedemos al relato socialmente constituido de la víctima. Hugo Salcedo, en su gesto de denuncia, reconstruye la devastación simbólica del sujeto al insertarlo dentro del entramado social que tuvieron en vida.

Ahora bien, al revisar los testimonios directos de los “cadáveres”¹⁰ aparece a la luz un rasgo interesante para esta idea de recuperación del relato del sujeto. El primer muerto de la obra, el 29 871, da cuenta de las implicancias de la muerte. El muerto ya no posee oportunidades de acción, no goza de lenguaje, y como es lógico, tampoco tiene acceso a la vida, ha quedado totalmente excluido de la fuerza y actividad del ser viviente: “sin saber cómo ni por qué/ sin poder volver a decir bebé o papá o queso de cabra o verde olivo /quedo —sin más— arrebatado de todo/ [...] /excluido de la vida simple y totalmente... / excluido” (Salcedo, 2012: 7). De este modo, la muerte en la obra implica una marginación de todo lo que constituye la vida y además del lenguaje, es decir que toda posibilidad de relación con estos sujetos muertos es imposible. En consecuencia, el cuerpo inerte, el cuerpo devenido en cadáver excluye totalmente a estos sujetos de la sociedad, ahora son sólo cadáveres con voz expresándose desde su nueva ‘condición’.

⁹ Cita extraída por Iliana Diéguez de Régis Debray (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, pp. 22.

¹⁰ Con esto quiero decir aquellas historias que se construyen en primera persona o a través de un diálogo directo entre los sujetos representados por cifras.

Sin embargo, lo que expresan estos sujetos desde la muerte adhiere un carácter positivo a la ‘exclusión’ en la medida que este nuevo estado —la muerte— los aísla de las prácticas violentas que vivenciaban en vida. Son sujetos libres, entregados al goce y fluir de sus cuerpos frente a un entorno que no posee potencial de amenaza como sucedía en la vida; excluidos del narcotráfico, estos cuerpos se entregan a los estímulos y percepciones placenteras. Este hecho se muestra de forma evidente en los números 29 873, 29 882 y 29 883. El muerto número 29 873 es un decapitado que narra los andares de su cabeza: “es una cabeza rodante / imaginémosla todos: /deslizante / solitaria / aglutinante y perfumada /una cabeza que gira en los rincones infinitos del espacio, /da volteretas suavemente/hacia la derecha con mayor predilección—/revoluciona sobre su eje marcando los compases/de una danza interminable” (Salcedo, 2012: 9). Este miembro puede moverse donde quiera, crear sus propios ritmos de danza, hacer revolución sobre sí misma, es decir, ser libre. Además, son significativos los lugares que recorre en su ánimo libertario: “ahora es una cabeza aerodinámica /danzarina/ que gira deliciosa y acompasadamente sobre los techos de las casas, /en el patio de concreto de una escuela primaria/ ondeante junto a nuestro lábaro patrio... /serpentina por las torres de una iglesia...” (Salcedo, 2012: 10). Esta cabeza busca mostrar su libertad a la población mexicana, a aquellos niños que estudian en la escuela y por último al Estado y a la Iglesia. De este modo, la cabeza expresa un afán de mostrar su condición ante toda la nación mexicana; sin embargo, lo hace danzando, acción que evidencia el doble mensaje en su intención de mostrarse. Primero, por patentar el modo de su muerte y segundo porque sólo de ese modo, es decir, muerto, logra pasarse sin problemas frente a quienes, conocedores de la violencia que recaía sobre cuerpos como el de él, en vida nunca hicieron nada.

Los cadáveres 29 882 y 29 883, al igual que el 29 873, expresan el goce que sienten sus cuerpos alejados de las relaciones sociales del narcotráfico al estar muertos. Estos cadáveres cuelgan del puente de un paso sobre nivel en la carretera y corresponden a dos “hombres de 30 años o menos” (Salcedo, 2012: 33) que han debido ingresar al negocio del tráfico de drogas producto de la desprotección del Estado:

Y: Que esto es como inevitable, por las condiciones en que le dejan a uno para vivir. Lo que se busca es sacar a la familia del rezago, de la marginación, de esta especie como de subdesarrollo o como se llame, intentar sacar a los hijos de una vida bien jodida, miserable, en la que nos tienen como sumergidos desde hace una buena cantidad de años, la verdad. ¿A poco no? ¿Y para dónde se hace uno, a ver? (Salcedo, 2012: 37).

La condición de sujetos desamparados es una de las primeras razones que motiva a ingresar a este negocio, pues como bien explica Sayak Valencia,¹¹ las demandas de un capitalismo que se basa en el enriquecimiento excluye magistralmente a aquellos que no logran alcanzar esas ganancias; por lo tanto, muchos deben acudir a este tipo de trabajos para lograr participar de las lógicas del sistema capitalista. Si bien aquí la decisión de participar del tráfico de drogas no está motivada por el instinto hiperconsumista de los sujetos endriagos del capitalismo gore, sí se inicia para acabar con la realidad precaria de aquellos que no han tenido la suerte de gozar de los beneficios del liberalismo.

Como ya se ha mencionado, introducirse en el negocio del capitalismo gore pone en riesgo la integridad del cuerpo. Los cadáveres 29 882 y 29 883 han debido pagar con la vida la posibilidad de “sacar a la familia del rezago, de la marginación, de esta especie como de subdesarrollo” (Salcedo, 2012: 37). Estos dos hombres se han expuesto a las políticas de la muerte de la narco-nación mexicana que despliega una violencia exacerbada sobre el cuerpo:

X.- Que si sentiste, que qué sentiste...

Y.- Que me faltaba el aire, nada más. Pero todo fue muy aprisa.

X.- Yo me sentí sofocado, por la bolsa que nos pusieron. Sentí que la cabeza me iba a estallar, que las orejas se me caían de tan calientes que se me pusieron de repente, que los ojos se me botaban, que se me secaba la boca... ¡Qué cabrones!

Y.- Mejor que ni te acuerdes. Siente mejor ahora el aire fresco, limpio. Siéntelo todo. [...] Estoy disfrutando de este aire suavcito... del viento. Es como si estuviera en altamar, sobre la plataforma de un barco (Salcedo, 2012: 34-35).

Sin embargo, tal como se evidencia en el último diálogo, una vez muertos, una vez alejados de la prácticas del necropoder que despliega el capitalismo gore, es necesario

¹¹ La filósofa, poeta y ensayista tijuanaense, Sayak Valencia, en su libro *Capitalismo Gore* propone una reinterpretación de la economía hegemónica —capitalista— en el tercer mundo, caracterizada por un uso descontrolado de la violencia no sólo como tecnología de control, sino también como medio de enriquecimiento: “Con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento*”.

olvidar la violencia que en vida recayó sobre el cuerpo y comenzar a disfrutar, sentir todo lo que el cuerpo ya liberado percibe. Liberación que comienza en el instante que estos cuerpos devienen en cadáveres. La desfiguración del cuerpo en materialidad que aparece en la figura del cadáver lo aísla de toda relación con el mundo. Ya nada lo inserta en las prácticas sociales que lo aprisionaban. Este devenir del cuerpo en algo otro —el cadáver— lo altera y extrae de un mundo socialmente constituido.

En síntesis, la obra *Música de balas* evidencia que el término de la condición social del hombre permite la liberación de la violencia sobre el cuerpo de los sujetos desprotegidos. Esta liberación se vio expresada en la relación entre el cuerpo y el entorno que revelaba la voz de los cadáveres. Además, podemos afirmar que en contextos altamente violentos, el cuerpo es comprendido como un bien de consumo y mercancía al cual se le pueden depositar prácticas violentas y mensajes de un necropoder. Ahora bien, los mensajes que expresan estos cuerpos en la obra no son expuestos como un modo de expandir terror como sucede en el *necroteatro*, propuesto por Diéguez, sino más bien patentar los usos que se les dan al cuerpo y desde allí generar nuevas comprensiones y sensibilidades. Pues, si bien en la obra dramática analizada sí aparecen las imágenes del necroteatro, es decir, cuerpos mutilados, decapitados, desmembrados, expuestos en lugares públicos, al aparecer en una teatralidad enmarcada en espacios artísticos, la intención es rescatar a estos cuerpos del olvido, reconstruir la historia individual y colectiva de la existencia.

Música de balas, al ser una obra del escritor Hugo Salcedo, fiel representante de la dramaturgia del teatro del norte, asume un compromiso crítico ante la realidad que representa; además, al desarrollar la situación nacional de la guerra contra el narcotráfico es ineludible el desprendimiento de un discurso político. En este sentido, si se considera que en esta obra se critica la violencia utilizada por el gobierno y, a su vez, se hace hablar a los muertos que han recibido esta violencia expresando calma y regocijo, el carácter político de la obra se vuelve significativo para el análisis.

Estas voces no expresan resentimiento ni rabia, sino tranquilidad y relación con el entorno. El mensaje configurado desde una crítica política es que estos sujetos apartados de la nación mexicana, al estar muertos, encuentran la paz. De esta forma, *Música de balas* da cuenta de la necesidad de liberar los enclaves del cuerpo que no sólo se detenta en manos de los participantes del narcotráfico, sino también del Estado mexicano. El cuerpo devenido en cadáver logra sortear las prácticas violentas surgidas por el combate entre el Estado alterno y el Estado soberano. Con un Estado

que utiliza como herramienta la violencia que busca erradicar, el panorama se vuelve aún más hostil. La violencia está presente en todos los espacios nacionales y además es impulsada por políticas del Estado. Por esta razón, no es curioso que Hugo Salcedo construya personajes que sólo en la muerte logran percibir el entorno placenteramente.

Además, es interesante revisar el rol del arte de recrear una instancia de duelo para aquellos cuerpos sin nombre que propone Ileana Diéguez. Si bien en *Música de balas* no se produce una instancia de duelo como tal, sí se le otorga un espacio a esos cuerpos para ser pensados desde otro lugar. *Música de balas*, al llenar de historias y experiencias a aquellos cadáveres reducidos a un número, permite concientizar la vida que hay detrás de cada cuerpo, recordar que en él hay una historia, un pasado que lo constituía.

Tras el análisis de *Música de balas* se puede concluir que la forma de extraer a estos cuerpos que se encuentran sumidos en una realidad altamente violenta es transfigurar aquel cuerpo en algo 'otro' que le ponga fin a las relaciones sociales que lo aprisionan. De modo que la única salida para sortear las prácticas violentas que recaen sobre estos cuerpos es 'transformar' el cuerpo mismo, devenirlo en algo incierto para las prácticas sociales. En cierta medida, es paradójico que la única forma presente en la obra para sortear la violencia es continuar con las intervenciones sobre éste. La imagen del cadáver en *Música de balas* demanda una alteración a los márgenes del cuerpo, pues al constituirse como un cuerpo muerto, borra la existencia del cuerpo como tal, lo reduce a pura materia. Consecuentemente, tras este devenir para liberar, se propone la ruina del cuerpo humano. Danilo Espinoza, en su artículo *Cuerpo al límite del horror*, es muy lúcido al respecto:

En este sentido, todo el nihilismo, la aporía, la pulsión tanática, la fragmentación y la monstruosidad que ha invadido las estéticas corporales posmodernas no ha de verse solamente como una condición evacuadora, el desecho o sumidero simbólico de la obra, sino como la fisura, la apertura a una liberación que para realizarse ha de pasar por la destrucción, por la negación crítica, por la ruina del cuerpo (Espinoza, 2008: 153).

De esta manera, la obra apela a una 'destrucción' del cuerpo para así poder reconstruir su existencia, dignidad y reinsertarlo en las prácticas sociales. David Le Breton propone que las representaciones y saberes del cuerpo son producto de un estado social y de la visión de mundo particular que cada sociedad pueda tener (Le Breton,

2002: 13). Si el cuerpo se construye en sociedad, si la comprensión de él deriva del conocimiento de mundo que cada sociedad tiene, la raíz del conflicto nace en el modo en que el hombre concibe el cuerpo, cuerpo como objeto, como bien de consumo y mercancía, como depositario de violencia. Por ello, el gesto de extraer los cuerpos de las prácticas sociales debe ser comprendido como una búsqueda por otorgarle nuevos sentidos. El arte, y más específicamente la dramaturgia aquí analizada, configura el espacio y realidad para hacer esta acción; desgarrar, despojar y vaciar el cuerpo de las comprensiones de una sociedad capitalista es un llamado al lector-espectador a repensar los modos en que se está comprendiendo el cuerpo e instaurar nuevas sensibilidades en torno a él.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiluz Ibargién, Maya (2013). *Violencia totalizante en México contemporáneo: algunos acercamientos en torno al cuerpo, la visualidad y la racialización*. [En línea]: New York: University, CLACS, 2013. [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2014] Disponible en: <http://clacs.as.nyu.edu/docs/IO/32290/AguiluzIbarguen2013.pdf>
- Diéguez, Iliana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: ediciones documenta/Escénicas.
- Galicia, Rocío (2007). *Dramaturgia en contexto I*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste. *La dramaturgia actual al norte de México*
- Espinoza, Danilo (2008). “Cuerpo al límite del horror”, en *Revista universitaria*. Núm. 101 pp. 32-37.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. Tenerife: Melusina, S.L.
- Nancy, Jean-Luc (2010). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra.
- Salcedo, Hugo (2012). *Música de balas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo Gore*. Tenerife: Melusina.

SEMIÓTICAS DE LA VIOLENCIA: LA VIOLENCIA SOCIAL Y POLÍTICA EN *MÚSICA DE BALAS*

Felipe Armando Saavedra Montoya

Universidad Autónoma de Chihuahua-Universidad Iberoamericana Ciudad de México

En *Música de balas* de Hugo Salcedo (2012), los deseos, *el mito*, mueven las pasiones de los *actantes*, y, a través de la narración, somatizan en el espectador la *contemplación de la violencia*. Georges Sorel llama *mito* a aquellos deseos, imágenes cristalizadas por las cuales luchamos día a día en nuestra pretendida convicción de optimismo. Estos *deseos* o *mitos*, según Sorel, conforman los vehículos para la utilización de lo que llamamos violencia. Asimismo, afirma que: “[...] la fuerza tiene por objeto imponer la organización de un cierto orden social en el cual una minoría es la que gobierna, en tanto que la *violencia tiende a la destrucción de ese orden*” (Sorel, 1978: 178).

La obra en cuestión es un compendio de micro obras dramáticas cuyo dispositivo se encuentra regulado por medio de la narración; de tal modo que sus *personajes* constituyen un repertorio de sucesos que con frecuencia narran y componen una estructura fragmentada, episódica, cuadros breves de los cuales su procedencia remite a un teatro documental cuya disposición recuerda al teatro brechtiano, ya no tanto en *distanciamiento*, sino en el plano de lo que Rancière llama *disenso*:

No como el conflicto de ideas o de los sentimientos sino como el conflicto de dos regímenes de sensorialidad. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes. Para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación (Rancière, 2010: 64-65).

Este es uno de los fenómenos de *Música de balas*, donde el plano de lo político es sacado de su contexto utilizando un lenguaje poético, mismo que construye atmósferas de *disenso*. Es preciso mencionar que se trata de *personajes* —*actantes*— marginados sacados de la realidad más inmediata; al conformar las mencionadas dinámicas de relación dentro de los diversos sentidos de la aplicación o recibimiento de una acción de opresión, estos *actantes* violentan y son violentados por tratar de alcanzar los

mitos que los aparatos institucionales promueven, cuyo proceder también alimenta el concepto de *deseo triangular* acuñado por René Girard en su obra ya clásica *Mentira romántica y verdad novelesca* (1995).

¿Pero, cuál es la motivación de crear un teatro que prescindiera aparentemente del diálogo para su composición dramática? Al respecto de la violencia en el teatro: sea violento (a la hora de escribir teatro), y, si quiere tener más éxito, sea más violento, Eric Bentley (1982) da este consejo en su libro *La vida del drama*; aún esta fórmula funciona.

En cambio, en la vida cotidiana de nuestro tiempo, la experiencia semiótica de la violencia ha sido saturada por la realidad *performativa*, los *mass media*; de tal modo, la prensa escrita, televisión, los *textings* en nuestros aparatos móviles, entre otros, son recursos utilizados para hacer cada vez más notoria la cristalización desinhibida de la imagen gráfica de “la realidad”.

¿Pero de qué manera es tolerable en el teatro tanta violencia? Igualmente, ¿de qué forma esa misma violencia representada en el teatro lleva al espectador a un plano de la aficción donde la corporalidad de *sí mismo* encarna la ficción y la realidad rearticulando su propia subjetividad? Por tanto, ¿de qué manera se instalan los límites y/o fronteras para la indagación del cuerpo?

Esto podría responderse mediante el recurso de la narración, tal como en la propuesta de Algirdas Julien Greimas y Fontanille, en su libro *Semiótica de las pasiones*, donde los actantes narrativos patemizan sus pasiones, aunque lo hacen a partir de estados contemplativos, al igual que lo plantea Rancière en su espectador emancipado, es a partir de la contemplación estética lo que permite afirmar que los actantes ofrecen al destinatario estados de ánimo a través de estados de cosas. Aquí un ejemplo:

Una cabeza rodante
imaginémosla todos:
deslizante, solitaria
aglutinante y perfumada
una cabeza que gira en los rincones infinitos del espacio [...]
ahora es una cabeza que ha olvidado el resto de su cuerpo [...]
que gira deliciosa y acompasadamente sobre los techos de las casas,
en el patio de concreto de una escuela primaria

ondeante frente a nuestro lábaro patrio...
serpentina por las torres de la iglesia... (Salcedo, 2012: 9-10).

Esta imagen alberga el desplazamiento producido por la narración poética de un objeto, una cabeza ya deshumanizada, pero que muestra un *estado de ser de contemplación* ante un acto de violencia desplazados al tiempo pasado. Un segundo rompimiento violenta ahora a las instituciones que se ubican en una semántica diferente en la que habitan nuestros deseos: *las casas, el patio de primaria, el lábaro patrio y las torres de las iglesias*. Estas referencias hacen sucumbir nuestros sistemas de creencias convirtiendo estos objetos en estados de ánimo, y viceversa, con todas las implicaciones pasionales; por tanto, un trastocamiento de la propia subjetividad se da a lugar, estableciendo una determinada rearticulación del cuerpo mismo.

Sin embargo, podemos ver en cada acto fractal la visión de individuos que anhelan, *deseos* que irremediamente los llevan al choque estructural y a una recurrente dislocación de la violencia:

Sé que se me puede hacer algo difícil al principio pero voy a filtrarme con los buenos voy a ascender así aún sea a costa de empezar desde el primer escalón de la escalera y ya pasado un chico tiempo cuando me instale bien cuando ya le haya mamado los huevos al pez más gordo de la tribu cuando lo tenga todito de mi confianza y si no me cumple con las cosas que quiero hacer disponer y deshacer pues tómala cachetón le voy a dar también golpe de estado no me importa francamente quien sea y aunque me haya echado primero la mano no me importa lo que sea nada va a detenerme [...]

-Tengo sueños aspiraciones ganas de ser algo alguien en la vida de romper la cadena de desgracias y miseria que ha habido en mi familia por eso vine a verte [...] para que me ayudes a subir para que me conectes con quien debe ser para luegoirme abriendo paso yo solito pa delante [...]

-Empezaste mal, morrito todavía no tienes tu primer trabajito y ya quieres traicionarme; no, eso no se piensa y mucho menos se dice, nunca sabes con quién te enfrentas cuando hablas como vil perico, hasta aquí llegaste, chaval, hasta aquí..." [La primera parte de la cita no presenta signos de puntuación y las negritas son del autor] (Salcedo, 2012: 15).

Este *mito*, este *deseo* aparece claramente como mecanismo de una lógica violenta. Los aparatos políticos aparecen implícitos en el diálogo a lo largo de este cuadro, donde la

violencia es el mecanismo que permite ascender a, o mantener el estatus. Configurar el estatus a partir de la violencia, permitir la estadía o inserción de los individuos en los grupos o desaparecer de ellos, de las tribus, es lo que finalmente se reelabora en la repetición reciclada de la violencia que no permite punto de fuga, es decir, reproducción violenta por parte de un contagio, se cuenta, se actúa, se repite, se imita, se concreta el método de su propia violencia.

Esta misma violencia es convertida en ficción articulada. Lo mismo ocurre en las escenas explícitas que no sólo normalizan la violencia, sino que los individuos son llevados a cometer actos violentos a consecuencia de la misma ficcionalización de la violencia. Como ocurre en *la escena de los niños*, el espacio de acción se desarrolla afuera de una casa, cuyo decorado verbal dicho por los personajes niños con sus respectivos nombres explícitos al texto: *Pablito*, *Manuelito*, *Josécito* y una *Voz*, la madre de uno de ellos que se encuentra en un espacio aludido, dentro de casa. La escena es un juego, donde hay un espacio meta-teatral: el del juego, mismo que se confunde al ser tomado en serio por parte de los niños.

El espacio diegético hace referencia a personas-personajes del crimen y el narcotráfico, descritos también *por los niños*. El entorno se construye por un juego de sustitución y suplantación de identidades:

Manuelito.- yo soy el mero hijo del Chapo, así como la ven.

Pablito.- ¡no! Siempre haces trampas: a mí me tocaba escoger primero.

Manuelito.- te viste lento. Y ya lo dije: yo soy el hijo del Chapo.

Josécito.- ¡sí! ¡Y si tú eres el hijo del Chapo, entonces mi papá es el Viceroy! ¡Y entonces mi abuelito es Amado Carrillo Leyva!

Manuelito.- Más ganón me saliste.

Josécito.- ¡Entonces somos amigos tú y yo, Manuelito! ¡Somos del mismo cártel! ¡Yo soy Carrillo y tú eres Guzmán, que es el papá del Viceroy! ¡Somos de los mismos! (Salcedo, 2012: 21).

Con los personajes evocados e invocados, personajes huéspedes en los niños, donde su espacialidad psicológica les dicta actuar de manera violenta, traducida en una amenaza de muerte que se traslada de los personajes huéspedes a los niños:

Pablito.- eres un tramposo y un convenenciero, siempre quieres sacar ventaja. Pero no te tengo miedo. Al rato que se vaya mi papá al negocio, voy y le agarro la pistola escuadra que tiene. ¡Y al cabo sí se usarla! ¡Ya sé cargarla y quitarle el seguro! ¡Te voy a llenar de esquiras toda la cara! ¡Ni tu mamá ni tu hermano Josecito ni nadie van a poder reconocerte! (Salcedo, 2012: 26).

Como ocurre en el cuadro el espacio ahora psicológico termina en una amenaza directa, quien amenaza es un niño, el espacio psicológico evocado es el que se traslada al espacio mimético, el espacio donde se vive una atmósfera amarga, cuya ironía se evidencia en la manera en que la violencia se reproduce en la espacialidad psicológica del juego de niños.

Muestra de lo dicho son aquellos actos de esquizofrenia donde la violencia no se comprende como tal, ya que por encima de cualquier evento real de violencia se encuentra el *deseo* de Girard y el *mito* de Sorel. Así, el mito y el *deseo* permanecen somatizados en estados de cosas que describen sus estados de ánimo adormecidos por una ensoñación que impide el actuar consciente; resultando todo en *deseos* enardecidos a mansalva que componen un estado de contemplación violenta. Como sucede en el cuadro siguiente, la escena ocurre en la carretera, han bajado los personajes de una camioneta, tras una frenada que se muestra como un chillido de llantas, descrita por acotaciones. También los personajes y sus nombres son presentados explícitamente en el texto dramático. Sin embargo, se realiza la descripción del espacio por medio del decorado verbal donde se habla de un cuerpo muerto, desnudo, colgado de los pies, fuera de la escena, espacio aludido para generar la expectativa del asombro por parte de Arturo: “Arturo.- Pues ya lo viste, ‘Qué quieres que te diga’ Un cuerpo colgante, Un cuerpo colgado de las patas, UN CUERPO DESNUDO COLGADO DE LAS PATAS, ESTÚPIDA” (Salcedo, 2012: 18). Esta escena también es replicada por la esposa, *Ana Luisa*, el segundo personaje, una réplica última, la del tercer personaje, una niña, su hija, quien con su presencia y al ver lo que contemplan sus padres, queda absorta, paralizada ante la escena aludida, “Ana Luisa.- ¡reina! ¡nena! estaba como trabada, Arturo ¡no se mueve! ¡está bañada en sudor! ¡nena! ¡no me habla! ¡no reacciona!” (Salcedo, 2012: 19); reacción también replicada en una atmósfera de consternación, estupor, estado de contemplación violenta.

Aunque el asunto no queda únicamente en una definición del estado de violencia en relación con la ilusión, o mito, sino que se alberga la inmanente necesidad de

preguntarse sobre los modos en que el espectador pasa a un plano de la afección, donde experimenta una corporalidad que encarna la ficción y la realidad; hecho que se vuelve la tesis desde la cual los elementos semióticos propuestos en la representación disponen una serie de aperturas de posibilidades para indagar en el plano de lo *real*, pensándolo desde el registro lacaniano; es decir, lo *real* como aquello que es inaccesible desde el plano de lo simbólico: aquello que escapa de un lenguaje que lo pronuncie y lo aprehenda (Lacan, 2005).

En otro ejemplo, la acción se desarrolla en el barandal de un puente vehicular; en el decorado verbal se alude a un espacio donde transitan los autos bajo un puente, la carretera. En esta escena son varios los espacios evocados a partir de una narración, donde los personajes hablan de su ensoñación y recuerdo, el de la infancia. La atmósfera es de desasosiego, ésta se construye por medio del recurso narrativo:

Y.- Cuando era chico, fuimos una vez al lago de Chapala. En aquel tiempo era enorme, o al menos así yo lo veía. [...] Ellos muy cerca de mí, a un pasito nada más... mi papá comenzó a jalarle el traje de baño a mi mamá por abajo del agua, comenzaron como a pelearse pero riendo, a jugar como si fueran unos niños, [...] se olvidaron un buen rato de mí, y yo me quedé bien a gusto, nada más viéndolos, ellos besándose y yo golpeando despacio el agua con las palmas de mis manos, disfrutando la vida como si fuéramos a vivirla eternamente, disfrutando como ahora, como suspendido en el aire (Salcedo, 2012: 34-35).

Esta atmósfera avanza sobre el paso de una muerte lenta:

X.- Yo me sentí sofocado, por la bolsa que nos pusieron. Sentí que la cabeza me iba a estallar que las orejas se me caían de tan calientes que se me pusieron de repente, que los ojos se me botaban, que se me secaba la boca... ¡qué cabrones!

Y.- Mejor que ni te acuerdes. Siente mejor ahora el aire fresco, limpio, siéntelo todo (Salcedo, 2012: 39).

O mejor dicho, la espacialidad de quien ya ha muerto y espera desprenderse, dejar su cuerpo colgado. La intención aquí es clara, evidenciar la vida común y sensible de un par de cuerpos colgados en un puente.

Por consiguiente, esta escena desconcierta en varios planos de la contemplación violenta, pues *Música de balas* propone una esquizofrenia que lleva a un sinnúmero

de lugares y recorridos al interior de la subjetividad, disponiendo un contexto determinado para el México contemporáneo, en sus fronteras territoriales, simbólicas, y corporales; lo postula así como un lugar desde el cual no existe la posibilidad de pronunciar palabra que hable de dicha violencia en sus aspectos más tangibles.

Nuevamente en el texto la acción ocurre y se presenta a través del decorado verbal, es el de una tienda de autoservicio *Seven Eleven*, el entorno es el de una balacera donde los personajes están guarecidos con la finalidad de no ser heridos, el nombre de los personajes no se enuncia si no es a partir del diálogo. La enumeración posible de los disparos dan muestra de la tensión en la que se encuentran los personajes: “-como una cohetiza de pueblo... una lluvia de colores... noventa o cien plomazos...” (Salcedo, 2012: 16), donde uno de los dos, Roberto, ha sido herido, dice: “me duele aquí, en la pierna. Tengo un calambre” (Salcedo, 2012: 16). Una vez más el espacio de la ficción se construye a partir de la palabra, esta tensión baja al hacer evidente uno de los personajes que la balacera ha terminado, y también ante la risa nerviosa del personaje “-¿y por qué te ríes? ¿qué te hace tanta gracia? Por poco nos pegan también a nosotros, faltó así de tantito... la libramos de esta nos salvamos...nomás oí el zumbido así de cerca y te dije tírate al piso, tírate al piso...” (Salcedo, 2012: 17) y la falta de respuesta de uno de ellos, donde se deduce que ha muerto. La atmósfera es de desconcierto, misma que se muestra por la contradicción y transición de la risa nerviosa y el silencio mortuorio de uno de sus personajes.

Ahora, bien, la textualidad de esta obra se mantiene en dos planos: por un lado, tenemos como ejemplo la representación de la bala como un símbolo constitutivo de la violencia, la cual nos dispone nuevamente en un plano semiótico de mayor reconocimiento, donde lo simbólico vuelve a ejercer una operación violenta desde los ámbitos de la enunciación más inmediatos, es decir, medios de comunicación y conversaciones cotidianas en los cuales se ejerce una trivialización de la violencia como mecanismo de protección ante el plano de la realidad; pero, también en *Música de balas* se genera un desplazamiento referencial entre la realidad que permanece en esa trivialidad del lenguaje hacia un nuevo plano, cuya metáfora se extiende al de la afección, donde el concepto de música se convierte en un entramado de tesituras que se reflejan en las cuerdas del cuerpo. Juzgando dichas cuerdas como vibraciones extendidas de los planos de violencia social que provienen de distintos órdenes; en su totalidad, políticos: la miseria, las restricciones, mecanismos represivos, etcétera.

De tal modo, si entendemos al cuerpo como un entramado de cuerdas donde los músculos operan como tal, el cuerpo, por tanto, se convierte en una especie de arpa; comenta Gabriele Sofia:

El cuerpo, con sus músculos es como un instrumento musical, por ejemplo un gran arpa. Del movimiento de las cuerdas de diversa longitud y diverso espesor puede hacer nacer una variedad infinita de sonidos y melodías. El cuerpo tiene más músculos que el arpa de cuerda. Los músculos del cuerpo suenan por su autor'. La música corresponde a las vivencias objetivas generadas a partir del juego de tensiones de los músculos (Sofia, 2010: 174).

Para Gabrielle Sofia, retomar la idea del *cuerpo-arpa*, planteada por Ruggieri, es justo para articularla con el concepto de *resonancia* acuñado por el neuro-científico Giacomo Rizzolatti para mostrarnos que la resonancia que ofrece el actor podrá entablar una melodía que se genere en el espectador a partir del espacio de acción compartida (Sofia, 2010: 173-174).

Así también, se explica el *espacio de acción compartida* conceptualizado por Rizzolatti;

Rizzolatti indica cómo la organización de nuestras acciones en *melodías cinéticas* nos permite tener una comprensión inmediata de las acciones de los demás, a través del sistema de resonancia de las neuronas espejo. De acuerdo a lo dicho, los seres humanos parecen estar inmersos en un *feedback* circular donde los procesos de intención-acción-comprensión constituyen el mismo acto indivisible, que crea eso que Rizzolatti ha rebautizado como *espacio de acción compartido* (Sofia, 2010: 170-171).

Es decir, gracias a este mecanismo se genera la patemización de los estadios de ánimo producidos en *Música de balas*. Los trayectos performativos, ya sean a partir de su lectura o a partir de la experiencia ante la puesta en escena, darán lugar a estos espacios que generan la experiencia somática.

De esta manera, la subjetividad se admite como un pliegue donde los modos de sentir, pensar, amar, fantasear, se entrecruzan delineándose constantemente con aquello que se produce desde los afectos del cuerpo y el plano simbólico, siempre fronterizos. Así, se logra —desde la tesitura presente en *Música de balas*—, el entramado de una multiplicidad de fuerzas, de formas de afección que irrumpen en la corporalidad, determinando estados complejos de contemplación de la violencia

y de la experiencia de la subjetividad de quienes habitamos en la escena violenta del México contemporáneo.

El problema entonces no es que la violencia no pueda aprehenderse en nuestras realidades cotidianas, pues lo que se propone en esta obra es llevarlo a otro registro, a ese pliegue en el que se dispone una articulación inmanente; es decir, tornarse hacia la libertad de la afección que conlleve a la actividad constante del plano más expresivo de la vida: el de inmanencia. Según Ezcurdia, para Spinoza, el cuerpo no es más que el ámbito expresivo de lo infinito; por tanto, al tornarse una afección activa, *Música de balas* produce los afectos del cuerpo, donde la subjetividad misma es trastocada en aquello que satisface su forma como causa de sí misma (Ezcurdia, 2012).

Tal es el cuadro siguiente donde el espacio mimético se desarrolla en una tina de baño, que se hace evidente en su decorado verbal; el espacio diegético transcurre del plano de la enunciación de una serie de reacciones químicas producto de la disolución de un cuerpo en sosa cáustica; éste como proceso final para borrar la evidencia de un raptó, violación y asesinato de una mujer. El recurso narrativo de nuevo se hace presente para recalcar el hecho de que el personaje, narrador de la escena, se trata de la mujer que ha sido asesinada, para contrastar más el hecho atraído al presente con su propia presencia, para recalcar dicho testimonio en carácter de denuncia:

...pero nadie va a dar con las respuestas; este es otro crimen sin respuesta, allí para aumentarle otra rayita para los pendientes del gobierno que nada más sirve para hacerse buey, francamente... ¿cuándo fue lo mío? ¿Anteayer? ¿el mes pasado? ¿está sucediendo ahora mismo?

Al paso del tiempo, una comienza a volverse borrosa, nebulosa, humo, hidro-sódico, o quizá mejor dicho, humo cáustico: humo tóxico como el que produce la sosa al contacto con el agua... (Salcedo, 2012: 13).

Así termina el cuadro, en una atmósfera sombría de horror donde se denuncia la indiferencia y abandono por parte del Estado. *Música de balas* es en tanto artificio e instrumento para la fruición corporal de articulaciones somatizadas en términos de violencia inmanente producida y musicalizada por aparatos políticos, *mass media*, mitos y demás construcciones.

La escena que finalmente reconstruye un microcosmos del México contemporáneo es, sin lugar a dudas, el último cuadro que se desarrolla en un picadero, lugar que

adquiere doble significado o entra en el plano simbólico, lugar donde los personajes, drogadictos deambulan sin sentido aparente en una atmósfera lúgubre, pero también sarcástica, pero que en la escena constituyen la representación del México actual; un personaje trata de cambiar un billete de veinte dólares, y pregunta el valor de cambio de la moneda con el peso, moneda mexicana. Las otras voces enunciadas con números dialogan e interpelan a una persona directa:

3 ¡FELIPEEEEEEE! ¡Ya no seas tan violento, FELIPEEE, porque como dices: “La violencia es culpa de los criminales, LA VIOLENCIA ES CULPA DE LOS VIOLENTOS! ¡La violencia no es culpa del gobierno que tuvo el valor de combatir a esos criminales y a esos violentos!
4 ¡Ah noooo!? ¡Ah pero como ño! ¡tú lo que quieres es un país de soplones y de muertos de hambre, Jelípeee! ¡JJJJJEE – LLLLIIIIII – PPPPEEEEE! ¡JE – LI --- PI – LLOOOO! ¡PIIIII – LLLOOO! (Salcedo, 2012: 40-41).

Esta escena remarca de manera simbólica un espacio mimético y su alusión al espacio político mexicano por extensión. Estos planos se repiten en cada escena y es donde el espacio evadido de manera explícita es utilizado como recurso para extender su referente simbólico; es decir, esta atmósfera avanza sobre el paso de una muerte lenta: la espacialidad es concebida para configurar otra de mayor extensión significativa, geográfica, política, social, cuyos referentes directos son borrados de la visión del espectador, permitiendo que su extensión logre otras espacialidades ya depositadas por el ambiente cultural del espectador. De este modo, *Música de balas* entabla una sucesión de cuadros, que van a generar de manera intencionada diferentes planos a partir del espacio diegético, espacio aludido, espacio evocado, en una mimesis dislocada y re-articulada por la palabra, cuya intención parece ser la de que sus referentes sean atraídos por factores de representación psicológica más fáciles de relacionar, pero no de manera obvia, sino bajo el *mal estar en ese estar ahí* bajo las atmósferas lúgubres, horribles, trágicas, pánicas, terroríficas, tenebrosas, amargas, de desasosiego y consternación, producto de la llamada Guerra contra el Narcotráfico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentley, Eric (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- Ezcurdia, José (2012). “Cuerpo y sustancia en la filosofía de Spinoza: la perspectiva deleuziana”, en *Revista Conatus* 6 (2012). Brasil: Universidad Estatal de Ceará. 33-43.
- Girard, René (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Greimas, Algirdas, Jaques Fontanille, Jacques (2002). *Semiótica, de las pasiones de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Trad. de Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores. 2ª edición. México: Siglo XXI editores.
- Lacan, Jacques (2005). “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, en *Escritos* 1. Buenos Aires: Siglo XXI editores. pp. 219-227.
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Salcedo, Hugo (2012). *Música de balas*. México: Universidad Metropolitana-Molinos de viento.
- Sofía, Gabriele (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artez Blai.
- Sorel, Georges (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. Luis Alberto Ruíz. Buenos Aires: La Pléyade 748.

LA IMPOTENCIA FEMENINA EN *NOSOTRAS QUE LOS QUEREMOS TANTO...*

Socorro Merlín

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”

Hugo Salcedo es un dramaturgo siempre preocupado por su entorno social, pero además cada obra suya no sólo es un retrato de situaciones, sino una obra de arte en la que el dominio dramático y su estética hacen la singularidad de su poética. Domina el lenguaje y sus múltiples contextos; maneja con gran comodidad los significados del lenguaje coloquial y los metalenguajes, lo que se dice y lo que no se dice que es, en ciertos momentos, lo más importante en los diálogos de los personajes. Estas características se perciben desde el título de las obras. *Nosotras que los queremos tanto...* (2011) no es la excepción.

En esta obra el título dice mucho más que la frase literal, los puntos suspensivos tienen una carga afectiva e ideológica intensa que se puede interpretar desde diferentes ángulos. En esta obra esos puntos hablan por las mujeres, por lo que ellas no pueden decir, por la inhibición a la que se ven forzadas, por el sentimiento y necesidad de un acoplamiento armónico con ellos, por lo que puede ser y no es, por ellas y por las otras, en fin se llenarían páginas con lo que los puntos suspensivos quieren decir. Cada una de las mujeres podría agregar el significado de sus propios puntos suspensivos...

Todas las escenas tienen nombre de mujer; el nombre ubica de un golpe al receptor en el contexto: Dominga, Xixi, Maimoüna. Pero no sólo las mujeres son protagonistas, los hombres y las costumbres culturales mueven la acción dramática, son como la piedra del molino que tritura el grano, que no perdona, ni granos tiernos ni maduros. Son los granos tiernos los masacrados con más saña, porque no tienen protección. Salcedo toma como personajes a niñas indefensas muy pequeñas, sin ninguna posibilidad de protesta, que son tomadas por los hombres como objetos sexuales en el que descargan su embestida enferma, sin cohibirse ni respetar ningún valor. Tampoco respetan a mujeres maduras, tratadas también como objetos, y a ancianas cercenadas del mundo y los placeres.

En *Nosotras que los queremos tanto...* el autor organiza su obra en diez escenas, situadas espacio-temporalmente en diferentes contextos históricos y latitudes sin determinar época, aunque el lugar se descubre a lo largo del texto. Todas las acciones suceden en un aquí y ahora y aunque su contexto las ubique en algún tiempo histórico, el aquí y ahora late, palpita en la cotidianidad y en la ficción que el autor deja volar creativamente para enlazar ambas en la creación dramática. Cada escena tiene su propio modelo de acción de acuerdo con sus temas y textos.

El contenido de cada escena responde a su propio modelo, es una narración, una obra sintética, un cuento que se repite desde el principio de los tiempos. Su puesta en escena requiere un manejo discreto, porque la sola palabra es acción y en algunas de ellas nos brinda el uso de los puntos suspensivos que como disdascalias internas lo son. Así, la acción dramática conduce a la sorpresa mostrándonos la devaluación de los sentimientos, deseos, necesidades y derechos de las mujeres de todas las edades, que son violados sin cortapisa. Hasta hoy la dominancia no ha desaparecido; al contrario, parece recrudecer. Estas violaciones se efectúan a despecho de las leyes y de los supuestos adelantos de la civilidad de los pueblos, la costumbre es ley y la ley no se hizo para las mujeres dominadas por los hombres, a los que se les permiten acciones ofensivas, tanto en aquellas culturas en las que todavía sobreviven los usos y costumbres ancestrales, como en la vida urbana de las grandes ciudades. No han sido suficientes los incontables esfuerzos realizados por los y las luchadoras de los derechos humanos y específicamente de los derechos de las mujeres. Estas voluntades caminan a contracorriente, porque la ola de agresión masculina se ve secundada por el poder gubernamental y policiaco sin castigo, bajo el rubro de “libertad de expresión”. Así, en las redes sociales, declaraciones anónimas dicen que “una mujer buena es una mujer muerta” o la declaración del jefe de la policía de Comitán, Chiapas, que recientemente afirmó: “Si las violan es porque quieren”.¹

Hugo Salcedo muestra en su obra estos choques culturales que resultan trozos de vida vistos con lupa por el receptor. Como bien está expresado por Iuri Lotman: “[...] el arte modeliza los aspectos más generales del mundo [...] es un modelo artístico del mundo” (Lotman, 1998: 30-31) y agregamos que modifica también el punto de vista del receptor, porque la obra no sólo es para el escenario, sino para el tercer alocutario de la comunicación que es el que lee o presencia la obra, en un espacio interdiscursivo

¹ Información tomada de *Chiapas Despierta*, 17-12-2016.

que nos mueve a la reflexión. Según Patrick Charaudeau, este espacio: “[...] es aquel en el que circulan discursos portadores de sistemas de pensamiento constituidos en lo que llamamos imaginarios sociodiscursivos” (Charaudeau, 2009: 30).

La obra de Salcedo es una matriz dramática, por donde circulan estos discursos con un macro texto de referentes intertextuales donde nacen las raíces de las dominancias sufridas por estas mujeres que los queremos tanto... Este macro texto habla del porqué están bajo la férula masculina y no pueden libremente expresar sus sentimientos más hondos y sus necesidades corporales y sociales. No siempre fue así. En el origen de las culturas y costumbres fundacionales, los mitos recuerdan que en ese principio cósmico el género femenino tenía rango de diosas. Diosas que surgieron del Caos y crearon el cielo o el viento que a su vez las preñó, dando así origen a todas las cosas. La mujer se desdoblaba en hombre-mujer: Señor dos, Señora dos, Venado 1, Venado 2 (León Portilla, 2002: 23).

En los mitos sumerios y acadios en los que el mundo se forma del agua primigenia en su doble concepción de agua dulce (Apsu) y agua salada (Tiamat), el agua dulce toma las características masculinas y el agua salada las femeninas, para engendrar a los dioses. En el mito griego, Eurínome, diosa de todas las cosas, surge desnuda del caos, éste concebido por casi todos los pueblos antiguos como algo inconmensurable, más bien indefinible, falta de orden, oscuridad, lo no nombrado, lo que había antes del mundo, lo contrario es la luz, el orden, el nombre de todas las cosas que asegura su existencia (Graves y Patai, 1988: 24). Hoy la ciencia ha cambiado este concepto por un caos-orden-caos.

Los mitos de las primeras culturas nos presentan, además del impulso entrópico, creador que se origina en el caos, las dos figuras principales que crean el mundo. Son los elementos naturales combinados en distinta forma, pero principalmente las divinidades uranias desposando a la tierra. Lo celeste considerado como un monoteísmo primigenio, pues todos los dioses de los distintos panteones son menores que el gran impulso creador que en Mesoamérica y otras partes del mundo fue dual.

Algunos mitos de diosas primigenias de los pueblos del Oriente Medio, se perdieron o se transformaron; otros se conservaron en distintas versiones. Existen los nombres de numerosas diosas creadoras y encargadas del orden del mundo en las culturas primigenias como Samash, Amaterasu-Amikami y Nikua. En muchos casos las divinidades lunares, encarnando un principio femenino, se impone a las divinidades uranias.

La veneración de las diosas primordiales tal vez correspondió a la fase matriarcal de las sociedades primarias de los pueblos mediterráneos; estos mitos se fusionan con el patriarcado de los pueblos indoeuropeos llegados del norte (Eliade, 1981: 69-141). La prueba de la veneración femenina puede encontrarse en las innumerables figuras llamadas “Venus,” encontradas en diversos lugares de las costas mediterráneas. Por lo que respecta a Mesoamérica, uno de los mayores mitos mexicas es el de la diosa principal de la tierra Toci, preñada por un plumón que descendió del cielo. Esta acción provocó la ira de sus hijos; la diosa guerrera Coyolxauqui, la luna, quien al mando de sus cuatrocientos hermanos los *huitznahua* decidieron matarla, pero en ese momento la madre dio a luz a Huitzilopochtli que se vengó despedazando a su hermana (López Austin). Por otro lado, las diosas femeninas poblaron la religión mesoamericana (Olivier, 2008): Toci, Tlanzontéotl, diosa madre; Chalchiutlicue, diosa del agua dulce; Chicomecoatl, Huixtocíhuatl, Cintéotl, Xochiquetzal y otras más que moderaba las estaciones del año, las cosechas, el maíz, las flores, los nacimientos etc. En otro sentido, los elementos femenino y masculino estaban equilibrados, pues el mundo había sido creado por la dualidad resumida en una diosa, como en varias culturas primigenias.

¿En qué momento la matriarca delegó o le fueron arrebatados sus poderes? Ningún mito lo cuenta con precisión, los más conocidos refieren acoplamiento cósmico y terrenales, bodas primordiales de cielo y tierra, pero no hay noticia de esta delegación de poderes. No obstante, según Mircea Eliade (1981), puede que se haya efectuado con la influencia de pueblos conquistadores y conquistados y con el deseo de afirmar la autoridad de los reyes que se decían de estirpe divina, o bien al hacerse los pueblos sedentarios y optar los hombres por los trabajos más expuestos, trataron de identificarse con un dios todopoderoso masculino. Ese fue el caso de Coyolxauqui. Tal vez Ptha, el dios egipcio que creó el mundo por el poder del verbo, arrebató el poder a la gran y única madre, o Marduk matando a Thiamat para asumir el poder (Kirk, 1973: 150); también Zeus, coronado como rey omnipotente que tenía acceso sin límite a las violaciones de diosas y humanas, o como en el caso de los pueblos colonizados, la imposición de religiones monoteístas con un dios masculino. Puede ser también que en sus impulsos guerreros y de expansión el hombre hizo suya la fuerza y confinó a las matriarcas diosas como a sus mujeres a tareas menores y a la sumisión. En los tiempos modernos no se conocen otros reconocimientos de las diosas como preponderantes; salvo en la India

y los versos de la escritora dramaturga y compositora Concha Michel que en ellos designó a la mujer como “Diosa nuestra señora”.¹

De este modo, en la cotidianidad de los tiempos históricos, las mujeres pasaron a formar parte de las legiones dominadas, consideradas, en algunos casos, como objetos valiosos de cambio para aportar dotes, tierras o bienes, en otras para el trabajo duro o el placer sexual. Los libros del *Génesis I y Génesis II* apuntan a que de todos los seres creados, la mujer lo fue en último término, por eso todavía hoy en algunas culturas la mujer es más valiosa que los animales. Pocas mujeres se rebelaron ante esta situación, mismas que han sido estudiadas y revaloradas en estudios académicos históricamente, pero las más fueron acalladas y vilipendiadas.

Hugo Salcedo, en su obra, es portador de estas quejas sin dejar de lado los mitos y destacando el papel de la tradición cultural para considerar su importancia en esta relación dominante-dominada. Cada escena es un grito de rebeldía contra la sofocación y la asfixia de mujeres de todas las edades, pero sobre todo de las niñas pequeñas ultrajadas y violadas a mansalva. Y el receptor se pregunta ¿por qué? ¿Qué han hecho esas pequeñas que aún son bebés para recibir toda la carga de lujuria de los hombres, o el maltrato de sus cuerpos en nombre de una tradición? ¿Qué han hecho esas adolescentes para ser vendidas, o vejadas, descritas como bestias de carga por las culpas de otro? ¿Por qué mueren sacrificadas o golpeadas por una tradición donde “los hombres son los que gobiernan y deciden el mundo?”, como dice Maimoüna, ¿por qué no existe comunicación plena entre los sexos? ¿Por qué no se pide opinión a las mujeres por sus deseos o rechazos? ¿Por qué tanta agresión? Pareciera que a lo largo del gran tiempo las batallas primigenias se presentan de nuevo para manifestar su ira ancestral, a veces soterrada, desencadenada por un motivo fútil y otras por instinto brutal.

Cada una de las escenas describe el peso de los tiempos y las acciones; en *Dominga*, Hugo Salcedo maneja el ritmo acompasado de los lugares cálidos. En la lectura se puede percibir el calor pesado y el rumor de los insectos. El discurso de Audárico, el padre de Dominga, contrasta en abundancia de frases retóricas con las cortas respuestas de su invitado que se nota inhibido. El discurso se refiere a las cualidades de la mercancía que vende a Misael, éste no se encuentra muy a gusto pero acepta de todos modos la oferta de su compadre. Se llevará una casi niña que la hará su criada y tal vez su mujer ante las protestas sofocadas de la madre y de la hija.

¹ Ver Concha Michel (1931). *Obras para la mujer*, Jalapa de Enríquez.

En *Xixi* el lujo de detalles y descripciones de palacios, viajes a lugares remotos, telas de seda y regalos asombra a la mucama adolescente, pero todo esto no es más que el marco en el que atormentarán a la pequeña Xixi para que obtenga los pies pequeñísimos que la tradición exige a las princesas chinas. La mucama adolescente se mira sus pies anchos y descuidados, de algún modo agradecida de su lugar y su posición aunque nunca conozca el roce de la seda en su cuerpo ni sus ojos se deleiten con hermosos paisajes en viajes que nunca vendrán. ¡Qué bueno que no soy princesa! Por supuesto que sus comentarios y quejas son sofocadas por las dos madres, la de Xixi y la suya.

Angeliquita y *Britney* son dos muestras sórdidas de agresión sexual. Salcedo es un dramaturgo valiente por denunciar esta acción que a diario están plasmadas en la prensa amarilla. En estas escenas ubicadas en espacios cerrados, el manejo del tiempo no es más que un reloj para abrigar los discursos de los personajes que terminarán en un desenlace macabro. El fondo de los discursos revelan fallas culturales de educación, comunicación, valores y respeto, denota el deterioro de las sociedades y el nulo acatamiento de reglas mínimas de comportamiento social y filial. La acción dramática tensa se anuncia, se espera a través de los diálogos, pero no se concreta sino al final bajo las palabras del hombre-padre: “Te dije, Eloísa, no me la dejes sola y no me hiciste caso. Soy hombre y no respondo...”. La pregunta es ¿ser hombre justifica los hechos?

Las escenas *Indira* y *Maimoüna* ubican al receptor en tierras lejanas que pueden ser Medio o lejano Oriente, África Subsahariana o el Magreb, donde algo parecido suele suceder. En ambas los escenarios son al aire libre, la arena quemante del desierto bajo el sol arenoso paquistaní o cualquier otro terreno de tierra suelta bajo un sol quemante. Son mujeres jóvenes las que protagonizan estas escenas de tiempo rápido y espacio inmutable. Otra vez la tradición manda sobre las desvalidas y empodera aún más a los hombres que las masacran. Maimoüna considerada transgresora por arrancar su velo bajo un calor de cincuenta grados e Indira por no corregir a su hermano menor y ni siquiera saber de su flirteo con una mujer casada. Los monólogos de ambas describen bien el peso de esa tradición de la que no hay cómo salir.

MAIMOÜNA

Las mujeres somos muchas y tantas que comenzamos a estorbar. Nacen mujeres en un dos por tres, por eso ya no importan. Los hombres son causa de excepción. Los hombres son los que gobiernan y deciden las reglas de este mundo.

VOCES MASCULINAS: ¡Te tardas, Abdel! ¿Por qué tienes dudas? Sin ella van a quedarte todavía cuatro, Abdel. Cuatro, cuatro, cuatro.

MAIMOÛNA:

¿Habría quizá un lugar en donde todas seamos más o menos iguales? ¿Un lugar en donde quitarse el velo no sea motivo criminal? ¿Qué bueno que no tengo hijos! ¿Qué bien que no me pasa como a la tía!, o como dicen que sucede en “Abis A Beba”, que allí les tapan la boca, que les meten el velo en pedacitos para que no puedan maldecir en voz alta a la costumbre, a la familia, a la gente que uno quiso. Allá les hacen tragar el velo y las pasean por las calles del pueblo sin probar bocado hasta que se mueren de hambre. Qué bueno que no vivo allá. Qué bien. ¡Ya no quiero a nadie! ¡Ya no quiero nada! Bonita ventura. Sólo me quiero a mí misma. A nadie más. A nadie.

VOCES MASCULINAS: ¡Dudas, Abdel! ¡Ésta es otra ramera! ¡Ésta no vale ni medio cocotero partido a la mitad! ¡Ésta no vale nada! (Salcedo, 2011: 61-62).

Comienzan las pedradas lanzadas por los hombres y la del propio Abdel da en la cabeza de Maimoïna. De la misma manera son los hombres quienes emprenden el castigo para Indira, le darán garrotazos hasta desfallecer y como Maimoïna, Indira grita:

INDIRA:

El abuelo ya está viejo, lo cuido todo el día dándole hasta de comer en la boca porque no puede llevarse la cuchara él mismo. Madre está todavía más enferma y no puede hacer otra cosa. Y el que es joven y fuerte: mi hermano...

SOLDADO 2: ¡El hermano!

SOLDADO 3: ¿Sabía que se metió con la mujer de otro? ¿Qué anda tan holgado contoneándose por todo el zoco hablando de sus reuniones deleitosas?

SOLDADO 1: Se metió con una mujer casada.

MUJER A: ¡Ay, no!

MUJER B: ¿Por qué?

[...]

SOLDADO 1: Recibirá cincuenta azotes con la cuerda del buey y con los debidos instrumentos de usanza, comportamiento y de medida correctiva.

MUJER A (*En silencio*): No va a aguantar.

MUJER B: Cincuenta azotes (Salcedo, 2011: 77-78).

Y los azotes comienzan hasta el desfallecimiento. Las mujeres preguntan ¿Y nosotras? A hilar, a moler granos, a trasquilar borregos, a lavar ollas... Maimoüna, dicen, tuvo suerte, porque uno de los soldados sugiere: ¡A lapidarla! Y si los otros lo siguen, Indira terminará lapidada.

Las mujeres adultas también están representadas en la voz de Melanie, quien puede pertenecer a nuestra cultura o a otras semejantes. En esta escena el dramaturgo juega con el tiempo. Esta escena puede suceder en cualquier cultura occidental contemporánea. Se trata de Melanie, el personaje adelanta la llegada a su casa. Quiere sorprender al marido favorablemente con un físico nuevo para tratar de recomponer su relación, pero lo que logra es la ruptura. El marido no la soporta y claramente le dice que todo ha terminado; como pretexto toma el hecho de que ella se haya hecho la liposucción, pero la realidad es otra. Se va de viaje con un amigo, amante. Por lo tanto, era ya una relación sin franqueza, destruida desde antes o quizá nunca existió verdaderamente. Hugo Salcedo matiza dramáticamente el encuentro y la ruptura para destacar la frustración y la desesperanza de Melanie en un tono sostenido de principio a fin de escena.

MELANIE:

Lo hice por ti, por mí, por nosotros. Para ver si así podemos juntos salir del bache, para intentar volver a lo de antes.

ARMANDO:

Lo de antes quedó antes; atrás, Melanie. Ni con veinte cirugías se puede regresar al pasado. Nos equivocamos desde el principio.

MELANIE:

¿Y mi esfuerzo para complacerte? ¿Y el sacrificio? ¿Y la sangre y el dolor? Y el dolor... (Salcedo, 2011: 66-67).

Ningún sacrificio, ningún intento de compostura, lo roto, roto está. Cuánto dolor está encerrado en los puntos suspensivos de la didascalía interna de la frase de Melanie. ¿Cómo dar luz a estas mujeres carentes de afecto y comunicación? La pregunta siempre queda en el aire.

El dramaturgo Salcedo acude no sólo a estas realidades sino a otras, las del mito y la religión para deconstruir el poder del macho. Dos escenas en las que se ven involucradas jóvenes muy jóvenes aprisionadas en el poder, una de Zeus, otra del Dios de Israel. La primera, la ninfa Io; la segunda, María.

Io fue una princesa de la que se enamoró Zeus. Es sabido que este dios de los griegos tomaba cuantas mujeres quería, las seducía y las hacía suyas. Io no escapó a sus requiebros y la hizo su amante. La diosa Hera, esposa de Zeus, los sorprendió y castigó no al ultrajante, sino a la ultrajada volviéndola una ternera. La diosa ató un tábano a sus cuernos que no la dejaba descansar y constantemente tenía que correr sin rumbo (Caudet Yarza, 2000: 149). En la escena dedicada a Io, Hugo Salcedo crea un escenario de arbustos donde se esconden los amantes y son sorprendidos por Ella, como le llama Salcedo a Hera. Zeus responde como todos los hombres de todos los tiempos:

ELLA:

No te pido que te arrepientas porque no lo vas a hacer. No te pido que cambies. Sólo quiero que me llesves a la casa y te dejes ya de estupideces.

ÉL:

Si ya me conoces, si ya lo sabes, por qué no me dejas en paz (Salcedo, 2011: 80).

La masculinidad de Zeus se impone y repite lo que siempre le ha dicho a Ella. Así, la personalidad del dios se impone ante el enojo de su cónyuge y argumenta que Ella ya sabe cómo y quién es: en dos palabras “soy hombre”. Pero Salcedo no sólo da la voz a los dominantes, sino también a Io para que la joven princesa ofrezca su versión:

IO:

Él ya se fue. Me hizo su querida, su puta. ¡Cabrón! Apareció de repente y me hizo suya docenas de veces, sin preguntar, a toda hora. Y cada vez que me lo hacía, fui perdiendo una parte de mí. Me fui transformando. Ya no soy la misma. Lo perdí todo en cada una de sus investidas de toro en celo, cogiéndome con rabia por cuanto orificio se le puso enfrente. Babeando él... y me hizo babear a mí también. Ahora se me cae la baba, se me sale en hilos delgados. Me hizo suya y me agarró de los pelos hasta cansarse, golpeándome la cara contra su sexo macizo, arrejuntándoseme, machacándose. Me salen cuernos de vergüenza. Mis pechos se multiplican: ya no son sólo dos, ahora tengo a la altura de las costillas otras pronunciaciones que van a convertirse en tetas, las siento crecer, se levantan como volcanes... Soy seis tetas y un culo parado. Camino en cuatro patas, eso siento. En cuatro patas para sentir menos el desgarrar enorme en el trasero. Mastico mis palabras como rumiante, mastico sin parar, moviendo las muelas del juicio hasta cansarme para lograr el sueño. ¡Pero no puedo! (Salcedo, 2011: 81-82).

Los mitos no se equivocan; las narraciones cambian con los diferentes tiempos históricos, pero el arquemito se conserva y eso lo demuestra el dramaturgo. El triángulo es la reproducción de la relación de infinidad de triángulos amorosos o de otra naturaleza, en los que el dominado paga la cuenta y recibe los castigos.

La otra adolescente es María madre de Cristo. Nuestro dramaturgo desmonta el mito de María y lo convierte en una joven mujer de aquí y de ahora. Según Martha Robles, quien en su libro sobre las diosas, los mitos y las mujeres, nos ofrece una mirada diferente y posiblemente una confirmación del estatus masculino, dice que históricamente, puesta María frente a una buena cantidad de diosas, ninfas, sacerdotisas, pitonisas, gobernantas y figuras trágicas, aparece la delicadeza adolescente de María, entronizada con el cristianismo, que como sabemos negó la feminidad completa de la mujer, dando a María el estatus de intermediaria ante Cristo. María, cuyo paso por su vida fue de consagración de la obra redentora de su hijo. Este paso, dice la autora, desconcierta: “Contrasta con siglos y aún milenios de participación femenina apasionada en un mundo en el que no se imaginaba la vida, los mitos, la creatividad, ni la misma muerte sin la presencia directa de mujeres y diosas” (Robles, 1996: 226).

Con este destino María se sobrepone a las diosas, pero constituye un mito conductual transparente por el que sólo pasa el dolor. Salcedo se adentra en la psicología de una mujer joven que a pesar de haber sido tocada por la gracia de concebir en pureza a su hijo, pregunta a su prima Isabel, qué pasa con sus deseos de sexo y de hombre. Isabel responde como mujer que pronto podrá disfrutar del matrimonio con su marido porque se van a casar. Pero María se inquieta porque eso no sucederá, un ángel le ha anunciado que será madre. No sin humor Salcedo describe un diálogo de dos primas en la intimidad que se cuentan sus cosas como cualquier par de primas y así une el presente con el pasado:

MARÍA:

¿Verdad que sí? ¿Es que pueden andar los ángeles por allí volando de un lado para otro nada más molestando a las personas y decirles que están embarazadas?

ISABEL:

Dime la verdad. Tú y tu novio no...

MARÍA:

¡Cómo crees!

ISABEL:

¿No?

MARÍA:

¡Claro que no! Soy virgen, lo sabes. Y precisamente por eso estoy enfadada. Quiero casarme no solamente por la costumbre; quiero estar con un hombre no solamente para atenderlo, lavarlo y prepararle el almuerzo como se acostumbra, y no sólo para esperarlo pacientemente por las tardes como hacen todas las casadas. También quiero tener uno al que le agraden mis pechos y se hunda en mi cintura y me busque y me haga cosas, y yo también hacerle..., y todo para procrear, para tener hijos que lleven su apellido, hijos producto del compromiso ante los hombres y ante Dios, sí, pero también producto de la intimidad, del sexo, de eso que —como me dices— te hace caer en medio de pétalos...

ISABEL:

Eres buena chica. Y bien formada de tus carnes. Todo eso vas a sentir. Y experimentarás —a tu manera— lo que yo te dije.

MARÍA:

¡No! No va a ser así porque me anunciaron que estoy embarazada. Así, como de rayo, sin más. Por obra y gracia divina. ¡Yo no quiero eso! ¡No me dieron elección! Yo quiero procrear con intimidad, y sin embargo voy a tener que resignarme a ser virgen para dar a luz al hijo de Dios.

ISABEL:

¡El hijo de Dios! Si así fuera, María, qué privilegio, qué dicha.

MARÍA:

Isabel, ¿por qué? Yo no quiero ser virgen. Yo no quiero ser una incubadora insensible... Y sin embargo, ¿qué queda por hacer? Mi novio ya lo sabe...

ISABEL:

¿José? ¿Y? ¿Qué te dijo?

MARÍA:

Se puso igual que tú. Feliz. Él sí cree en los ángeles y en las apariciones.

ISABEL:

¡María...! (Salcedo, 2011: 71-72).

Por último, la escena final es de una anciana, metonimia de la obra, metonimia de todas las mujeres, de la sumisión femenina, de los roles sociales de la discriminación y de la sujeción. La anciana Amu cose y cose, tira de la tela y canta. Trabajo rutinario que limita el pensamiento y la imaginación, trabajo de fábrica, de maquila, de robots.

Los ojos deben estar puestos en el trabajo y no distraerse para pensar. Pensar en su situación y en el de todas las mujeres. Concentración y olvido, no pensar que la tela que cose servirá para alguien en algún lugar lejano o cercano. Cortar y coser para las mujeres del mundo como las de esta obra: Dominga, Angeliquita, Indira, Britney, Maimoüna... Amu compara las puntadas con el ritmo que aun así recuerda su destino “sin cli, sin to, sin ris”. Resignada más que conforme dice:

(*Suspira*). De pequeñas nos hacen tantas cosas.
Y de mayorcitas también.
Y ya ancianas...
Desde un tiempo sin tiempo.
Siempre a nosotras que los queremos tanto...
Siempre (Salcedo, 2011: 84).

Esta escena está escrita en verso, el dramaturgo termina su obra con una luz intensa sobre Amu, quien sonriendo levemente continúa su trabajo. Luz que puede sugerir la verdad, la claridad de pensamiento, la apertura a otros mundos. Una serie de reflexiones asaltan al receptor, sobre lo que se acaba de leer o ver en el escenario. En su libro *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur da una importancia especial a la confidencia, a la participación de los acontecimientos críticos que les suceden a las personas cercanas a sus vidas, a sus allegados, como memoria compartida. Dice “[...] añaden una nota especial a los dos ‘acontecimientos’ que limitan la vida humana: el nacimiento y la muerte” (Ricoeur, 2004: 172). Esos allegados no son sólo la madre de Dominga y Angeliquita, la enfermera de Britney, las amigas de Maimoüna e Indira, la mucama de Xixi, la prima Isabel de María; es también el teatro, porque es un próximo, un allegado para compartir las atrocidades sufridas por las mujeres en esta obra, o en otras del mismo autor Hugo Salcedo: adultos, desamparados y niños. *Nosotras que los queremos tanto...* tienen un próximo como dice Ricoeur, prójimo también, en cada uno de los receptores que compartimos la vida y la muerte de estas mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- Arqueología Mexicana*. Vol. XVI, 91, México: INAH/Conaculta.
- Caudet Yarza, Francisco (2000). *Diccionario de mitología*. México: FCE.
- Charaudeau, P. (2009). *Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales*. México: UNAM.
- Concha Michel (1931). *Obras para la mujer*. Jalapa de Enríquez.
- Diel, Paul (1989). *Los símbolos de la Biblia*. México: FCE.
- Eliade, Mircea (1981). *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Hera.
- Graves, Robert y Raphael Patai (1988). *Los mitos hebreos*. México: Alianza Editorial.
- Kirk, G.S. (1973). *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral Editores.
- La Biblia Imprimatur* (1986). Madrid.
- León Portilla, Miguel (2002). "Mitos de los orígenes en Mesoamérica", en *Arqueología*. Vol. x, Núm. 56, México: INAH-Conaculta.
- López Austin, Alfredo (2010). *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Lotman, Iuri (1998). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Montes, Rosa Graciela, Patrick Charaudeau (coords.) (2009). *El "tercero". Fondo y figura de las personas del discurso*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Oliver, Guilhem (2008). *Símbolos de poder en Mesoamérica*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- Robles, Martha (1996). *Mujeres, mitos y diosas*. México: FCE/Conaculta.
- Salcedo, Hugo (2011). *Noche estrellada sobre el campo de pepinos / Nosotras que los queremos tanto*, México: Centro Cultural Tijuana.

NOSOTRAS QUE LOS QUEREMOS TANTO...
FUNDAMENTOS PARA UNA PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA

Edgar Huitrón Martínez

Universidad Autónoma del Estado de México

PRESENTACIÓN

El propósito de esta exposición corresponde a los objetivos de argumentación de una puesta en escena de *Nosotras, que los queremos tanto...*, del dramaturgo Hugo Salcedo.

Si bien, todo hecho escénico se defiende a sí mismo, la idea de que el creador hable sobre los procesos a los que se somete durante la realización de un proyecto, es una necesidad del teatro por trascender a través de la teoría una experiencia viva que en sí representa un hecho efímero como es el espectáculo teatral y la posibilidad de precisar la dialéctica del creador escénico, que como herramienta escrita puede llegar a interesar a otro tipo de espectador, que de otra forma desconocería la existencia de dicho acto creador. Habrá a quien se le despierte el interés sobre el fenómeno expuesto acercándolo a vivir la experiencia escénica o quien confirme en su interpretación lo ya experimentado. Esto desde el punto de vista de la “mercadotecnia” y la “promoción” es un instrumento eficaz para la puesta en escena.

De parte de quien constituimos la praxis de la teatro-logía, posibilita una precisión en el registro del hecho escénico y a su vez del estudio de los pensamientos que se manifiestan de ese fenómeno.

En la singularidad, está el deseo de comprobar en el ejercicio del pensamiento qué hay, y debe haber, en un teatro que está construido con amor científico que aspira a otro tipo de movimiento sensibilizador en el ser humano que lo integra; si no contamos con realizadores, instituciones y público que lo sostengan y difundan, esta práctica será cada vez más pobre.

ANTECEDENTE INMEDIATO

Durante el proceso de búsqueda de material para la creación escénica tuve el encuentro con las obras del dramaturgo Hugo Salcedo, obras que, ahora, argumento como

necesarias para la sociedad de nuestro tiempo. Dos de estas obras, considero, están ligadas por un proceso de construcción que pueden ser ejemplo para comprender la importancia de la obra de este dramaturgo.

Durante el estudio de los textos de *Nosotras, que los queremos tanto...* y *Música de balas*, descubro mi propuesta escénica en función de su obra.

- La obra de Hugo Salcedo propicia reflexión sobre conductas inhumanas en la sociedad de nuestro tiempo.
- Es importante las puestas en escena que puedan propiciar la reflexión sobre pensamientos que evidencien el comportamiento humano ante la violencia en la que vivimos.
- La posibilidad de crear una “poética de la crueldad” a través del teatro, como instrumento para exponer una práctica social que se hace cada vez más evidente y que nos resulta un objetivo a tratar: *La perversidad humana*.

¿POR QUÉ HUGO SALCEDO?

Dentro de los procesos a los que se somete un realizador teatral, está el momento de la comunión con el probable autor, es decir: la toma de decisión sobre el sustento de donde se construirá el próximo hecho escénico. Decisión que deviene de un ejercicio profundo de análisis sobre las necesidades individuales del director escénico y la identificación de lo que podría considerarse: las necesidades de los otros (creadores escénicos, instituciones, sociedad).

Aun cuando el proceso de “comunión” con dicho pretexto se da en el transcurrir de la creación escénica, debe existir una conexión ante el reconocimiento con dicho material; es decir: yo elijo tal o cual material potencialmente escenificable porque lo considero eficaz y necesario para el ser humano que convocaré al acto representacional. Por supuesto, hablamos de un modelo de producción en donde el director teatral ejerce su libertad creativa.

En el caso de este proyecto escénico las conexiones suceden en el shock de la rigurosa primera lectura de la obra *Música de balas*, del mismo autor Hugo Salcedo. Momento en el que reconozco el poder de la obra del autor y mi aportación al desarrollo de la misma. Ese “shock” me motiva a indagar en las demás obras del dramaturgo y es en *Nosotras, que los queremos tanto...*, donde la experiencia se reafirma, aunque, en

este texto, existe una presencia más sutil de los elementos que se explotan con mayor fuerza en *Música de balas*. Varios de los recursos de la estructura de estas piezas nos pueden parecer presentes en la mayoría de los trabajos del autor y podría alguien afirmar que es su sello característico desde *El viaje de los cantores*, pero en realidad es en estos dos textos donde las habilidades de nuestro dramaturgo se potencian, y en donde mi postura creativa tiene funcionalidad.

RELACIÓN SIMPÁTICA ENTRE EL DRAMATURGO Y EL DIRECTOR ESCÉNICO

En la obra de Hugo Salcedo existe una amplia posibilidad de intertextualidad, debido, entre otras cosas, a que es un autor que pueda leerse con la referencia de que es un individuo formado en la literatura, amante del teatro, cinéfilo, apasionado de la realidad. Esto le otorga cualidades que influyen en su propuesta. En *Música de balas* se aprecia una influencia mucho más marcada en el modo en que estructura los diálogos que nos remite a la poesía. O el modo en que desestructura la cronología de los hechos o la presentación de personajes que parecen referencias o ecos de otros ya conocidos, por esto ya no es necesario desarrollarlos; o las tramas complejas, articuladas desde las perspectivas diversas de los personajes u otros elementos que intervienen; recursos que aparecen en la mayoría de sus obras y nos permiten relacionarlo con la dramaturgia y la literatura que se ha desarrollado en el cine, fenómeno que es contundente en la generación de los ochenta. Sus textos no están ceñidos a acotaciones definitivas, esto nos da una libertad suficiente de experimentación escénica. Tampoco está encorsetado en un tipo de dramaturgia o literatura; ello nos permite una libertad de lecturas, y sus temas responden a una realidad concreta no como limitante, sino como alimento para su estética, es y se considera “hijo de su tiempo”, es decir: se adolece y se manifiesta.

Todos estos elementos me simpatizan con el dramaturgo, pero en donde emparentamos fuertemente es en la sensibilidad de tratar la violencia, la in-sanidad social, la decadencia humana, el dolor por amar; el modo provocativo de proyectar su trabajo, su humor; su orgullo por evidenciar, desenmascarar y desenmascararse, herir a los practicantes de los falsos modelos instituidos por un sistema. En pocas palabras, lo que considero como su *poética de la crueldad*.

LA PROPUESTA ESCÉNICAMENTE

La obra de *Nosotras, que los queremos tanto...* presenta 10 cuadros, cada uno expone una situación diferente, los personajes que aparecen en cada situación no intervienen en ningún otro, cada caso son contextos distintos; en apariencia nada los relaciona entre sí, ni la trama ni los personajes, ni el tono ni el concepto; no existe una sola línea conductora, sólo un tema: “la transgresión de los personajes femeninos”, el título de la obra: *Nosotras, que los queremos tanto...* es una declaración amorosa que suena a sarcasmo al final de la obra o a una imposibilidad de amor en un universo violento. Pareciera que el autor hace una recopilación de obras cortas y las une bajo un título y el resultado es un accidente de experimentación; pero esta hipótesis no funciona después de leer *Música de balas*, en ésta el fenómeno es similar: 13 cuadros sin aparente conexión entre sí, sólo el título, la numerología que connota la cantidad de muertos en el sexenio de Calderón, *la violencia en México*.

En ningún otro trabajo del autor sucede lo mismo: en *El viaje de los cantores*, *La ley del rancho*, *El perseguidor de Tlaxcala*, *Onania*, *Noche estrellada sobre el campo de pepinos*, hay un entramado, los personajes se desarrollan en el transcurrir de la obra; aun cuando la presentación de las escenas sea en desorden cronológico, todas giran en torno a un hecho violento en particular. *Nosotras...* antecede a *Música de balas*, dos ejemplos que podríamos considerar sus “piezas” más recientes (publicadas en 2011 y 2012, respectivamente) del dramaturgo. En *Nosotras...* presenta la violencia de manera universal y es en *Música de balas* donde se particulariza. Salcedo nos está presentando una cartografía de la violencia, de la in-sanidad social en diversas dimensiones; en sus demás obras se manifiesta esta idea, desde la intimidad de sus personajes se proyecta una dolorosa realidad: el ser humano de nuestro tiempo ha ejercitado su crueldad a un estado de enfermedad, hay una codependencia a la violencia innecesaria; la lógica se fractura, la sensatez se desvanece, la forma se descompone, parece que nada es suficiente... Los personajes de Salcedo anuncian la descomposición de las relaciones humanas, la in-civilidad, la imposibilidad de ser social, la inhumanidad.

SALCEDO TEATRADO

El autor propone un terreno ficcional complejo. Mi propuesta podría corresponder al *teatro de la crueldad*. Una propuesta en donde el individuo que forme parte del fenómeno escénico se vea reflejado en su ser más íntimo, esa forma puede ser el de la crueldad humana. Al mirarse evidenciado puede pensarse, reflexionarse. Para ello el estímulo debe ser contundente, para sacudir sistemas y poder replantearse, verse en su estado más humano, poner al descubierto su instinto destructivo. Jugada doblemente cruel del que crea y del que especta. Crueldad en el sentido más puro e inocente, crueldad ejercida en la estética, una propuesta para la sanación de una enfermedad que está desintegrando el organismo social; si el individuo no sabe de qué está insano, ¿cómo puede entonces encontrar una vía de sanación? Mi propuesta y la del dramaturgo es proyectar al individuo en su estado más perverso, es decir, en la crueldad más enfermiza, la que se convierte en una fuerza destructiva, inútil para el mejor vivir, el mejor estar con uno y con el otro; presentación de la violencia, consecuencia de un estado enfermizo del individuo de nuestro tiempo. En el ejercicio de esta teatralidad, el teatro es transformador de fuerzas destructivas a sinergias enfocadas al bien estar.

Cada elemento que vive en la escena debe provocar lo planteado. La postura domina en la toma de decisión. El espacio propicio para exponer cada cuadro de la obra es el teatro mismo, en el que se vive. Cada actor-cómplice tiene el ejercicio vital de la puesta, en él se sustenta todo el montaje, los demás elementos son para el énfasis.

Los conflictos se trasminan a través de ellas y ellos, el contenido descompone la forma. Por ello, cada cuadro se presenta de forma distinta y terminan de otro modo, la gestualidad también.

La narrativa se descompone, cada cuadro parece un ciclo en tono de pieza, de eterno retorno, todos los personajes se ahogan en una violencia no controlada; la proxemia es torpe o pobre.

Cada escena irrumpe a la otra; si no, sería tema de no acabar; no hay conclusiones, sólo cuestionamientos.

El ser humano enfrenta los deseos *versus* capacidad de cumplirlos. El del conflicto entre la crueldad y la moral, no hay escapatoria, todos somos culpables de la violencia que tenemos.

Ya no sabemos qué está mal o bien, los personajes se comportan como sociópatas, psicópatas, víctimas, cómplices... Todas ellas, formas de la crueldad.

El espectador debe cuestionarse ¿qué es ser humano en este tiempo?

Lo que vemos en escena “es” y ha sido. Está pasando.

Cuestionarnos hasta dónde es el límite. ¿La destrucción?

¿Hay una posibilidad de cambiar el destino?

El *personaje Amou-amor* es la vía conductora de los hechos, es el hilo de Ariadna en el profundo laberinto... Enfrentar a nuestro animal desatado, deseoso de sangre... y dentro de todo, ella lleva un mensaje *Nosotras-Nosotros que los-nos queremos tanto...*

BIBLIOGRAFÍA

Dumolié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI.

Dubatti, Jorge (2008). *Teatro comparado, cartografía teatral*, México: Cuadernos de ensayo teatral. Paso de gato.

Dubatti, Jorge (2012). *Principios de filosofía del teatro*, México: Cuadernos de ensayo teatral. Paso de gato.

Gordon, S. (2005). *Teatro mexicano reciente*. México: Ediciones y Gráficos Eón.

Salcedo, Hugo (2001). *El viaje de los cantores*. México: Tierra Adentro.

Salcedo, Hugo (2002). *21 obras en un acto*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Salcedo, Hugo (2005). *La ley del Ranchero*. México: El Milagro.

Salcedo, Hugo (2008). *Onania*. México: Universidad Autónoma del Baja California.

Salcedo, Hugo (2008). *El perseguidor de Tlaxcala*. México: Universidad Autónoma de Baja California.

Salcedo, Hugo (2011). *Nosotras que los queremos tanto*. México: Centro Cultural Tijuana.

Salcedo, Hugo (2012). *Música de balas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

TRANS/ACCIONES FRONTERIZAS:
*SELENA: LA REINA DEL TEX-MEX*¹

Laurietz Seda
University of Connecticut

Discrimination is patently immoral but it
is now increasingly been seen as
unprofitable.
Alan Greenspan

Hugo Salcedo es uno de los dramaturgos más importantes de la escena mexicana fronteriza. Ha recibido prestigiosos premios como: Premio Nacional del INBA (1987) por su obra *Cumbia*; Premio Internacional Tirso de Molina (1989) por *El viaje de los cantores* y el Premio Nacional de Dramaturgia (2011) por *Música de balas*.²

Su creación dramática, diversa en estilo, se caracteriza en su mayor parte por una exploración de los acontecimientos y discursos que devienen de la actual línea fronteriza que separa a México de Estados Unidos. Su obra *Selena: la Reina del Tex-Mex* (Salcedo, 1999) es un buen ejemplo para examinar las problemáticas relacionadas con la inmigración y la identidad cultural que se crean a partir de las experiencias (trans)fronterizas.

La anécdota de Selena se presenta por medio de escenas cortas y rápidas que no se rigen por un orden cronológico, sino que se ficcionalizan fragmentariamente, a modo de zapping, algunos momentos de la vida artística (pública) y familiar (personal) de la cantante tejana que culminaron con su asesinato a manos de Yolanda Saldívar, amiga, confidente y presidenta de su club de admiradores.³ Aunque Salcedo explica que escribe el texto como un homenaje y “un tributo de admiración al esfuerzo y trabajo ejemplares” (Salcedo, 1999: 123), porque la fenecida cantante fue y sigue siendo un modelo para el público latino, éste no es una mera recreación anecdótica de su vida.

¹ Una versión preliminar de este ensayo fue publicada en la *Revista Autores: Teoría y Textos de Teatro* 4.13 (2003): 13-17.

² Para más información biográfica ver: Iani del Rosario Moreno (2005). “Hugo Octavio Salcedo Larios”, en *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 305, Missisipi: Thompson & Gale.

³ Selena Pérez Quintanilla nació el 16 de abril de 1971.

Con el personaje de Selena como recurso dramático, Salcedo logra acentuar que sí es posible cruzar y transformar los espacios fronterizos. La cantante funciona como un punto convergente entre los latinos y los estadounidenses. Más aún, con ella se demuestra la posibilidad que tienen los latinos de re-articular las identidades y de transformar los espacios fronterizos. Con ese propósito se ponen al descubierto en la obra las acciones performativas utilizadas por algunos personajes (Selena, Yolanda, Jimmy García, por ejemplo) como medios de trans/acción cultural. Defino trans/acción como el arte de vivir entre espacios, identidades, culturas, etnicidades, razas, géneros y naciones. La trans/acción implica transgresión de los binarismos. Para llevar a cabo una trans/acción es necesario entender que las identidades son meros constructos. De este modo es posible encontrar medios de transformación, mediación y negociación que nos ayuden a reinventar el arte de vivir en espacios (trans)fronterizos.⁴

También el término “desidentification”, acuñado por José Esteban Muñoz, es útil para este estudio porque se complementa con el concepto de trans/acción, pues “[d]esidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship” (Muñoz, 1999: 4). Para Muñoz, desidentificarse constituye “the reworking of those energies that do not elide the ‘harmful’ or contradictory components of any identity. It is an acceptance of the necessary interjection that has occurred in such situations” (Muñoz, 1999: 12).

Si tomamos en consideración que cuando un sujeto se desidentifica no elimina los aspectos contradictorios de una identidad, sino que por el contrario negocia o trans/actúa con ellos, puede argumentarse que en el texto de Salcedo el recurso teatral del travesti y el personaje Selena ponen de relieve las trans/acciones que llevan a cabo los inmigrantes (en este caso hispanos) en Estados Unidos para cuestionar los binarismos categóricos impuestos por la sociedad hegemónica que favorece la homogeneidad. En otras palabras, se nos hace conscientes de que estos personajes representan a los sujetos que llevan a cabo trans/acciones fronterizas por medio de la negociación y la performatividad como estrategias para vivir entre culturas y naciones.

⁴ Para mayor información sobre el término trans/acción ver: Laurietz Seda (2009). “Trans/Acting: The Art of Living ‘in Between’ y “Trans/Acting Bodies: Guillermo Gómez Peña’s Search for a Singular Plural Community” en *Trans/Acting: Latin American and Latino Performing Arts*. Jacqueline Bixler y Laurietz Seda, eds., Bucknell: University Press.

Al inicio del texto, el autor incluye una nota aclaratoria en la que especifica que la obra “recrea situaciones y caracteres ficticios de los personajes, como producto de la invención literaria con meros fines dramáticos” (Salcedo, 1999: 123). Al enfatizar que la obra es una invención literaria y que las situaciones y caracteres son ficticios, se expone inmediata y explícitamente la naturaleza metateatral de la obra, aspecto que será apoyado por la representación dramática en escena de personas reales como Selena, Yolanda Saldívar, Abraham Quintanilla y Roberto.⁵

Los saltos en el tiempo, el recurso teatral del travesti y los múltiples roles que cumple Unión Americana también sirven para apoyar la condición metateatral del drama. A la misma vez, Selena, Yolanda y Unión Americana recurren a la actuación y al uso de máscaras implícitas para llevar a cabo sus deseos y acciones, lo que también pone de relieve la metateatralidad del texto. Salcedo utiliza la técnica metateatral para llamar la atención a la construcción y teatralidad de las identidades. Si entendemos que las identidades son meros constructos, entonces es posible manipularlas, transformarlas y negociarlas para reformular y de ser necesario, subvertir las bases en que éstas se construyen en los espacios intermedios y en las fronteras. Por tanto, a la misma vez que el dramaturgo homenajea la vida de Selena también lleva a cabo un comentario sobre las identidades que se construyen en la frontera entre México y Estados Unidos.

De acuerdo con el dramaturgo “[e]n la porción septentrional mexicana se advierte un verdadero incremento de propuestas que experimentan con los mitos, los ritos y las voces populares en una cantata de imaginaria heredada de la tradición oral” (“Teatro y literatura” 2). Selena se convierte en mito y alcanza su eternidad en el momento que es asesinada prematuramente a sus 23 años por su amiga y presidenta del fan club, Yolanda Saldívar, el 31 de marzo de 1995.

Salcedo, siguiendo la tradición del uso de mitos populares que se da en el teatro norteamericano, toma como representante de los sujetos fronterizos a Selena, quien al igual que otras figuras del ambiente musical y cinematográfico como Marilyn Monroe, John Lennon, Elvis Presley, Patsy Cline y Richie Valens, entre otros, a partir de su muerte se convirtieron en mitos populares y alcanzaron su “eternidad mediante la tragedia” (Salcedo, 1999). Sin embargo, el dramaturgo humaniza el personaje al

⁵ El término metateatro es introducido por Lionel Abel en 1963 en su libro *Metatheater: A New View of Dramatic form*. Más adelante Richard Hornby revisa los postulados y señala que existen cinco categorías metadramáticas: la obra dentro de la obra, el rol dentro del rol, la ceremonia dentro de la pieza, las referencias literarias y a la vida real, y la referencia autorreflexiva.

mostrar también su lado humano y personal. En cuanto a lo privado, se presenta su complicada vida familiar, especialmente su relación con Abraham, el padre manipulador y opresor. Se expone, además, su preocupación por la apariencia física. Incluso aparece una escena en la cual la cantante se somete a una liposucción. Y su complicada relación con Yolanda Saldívar (amiga, fanática y finalmente asesina) también se revela a través de toda la obra.

En cuanto a lo público, Selena representa, para los hispanos (y en especial para los mexicanos, mexico-americanos y chicanos), el sueño y la posibilidad de alcanzar una vida mejor. Por otro lado, las estrategias de mercadeo alrededor de la figura de la cantante (antes y después de su muerte), en una época en que el mercado anglosajón cobra interés económico en la población latina,⁶ por ser un amplio grupo de fieles consumidores, enfatiza el lado público de la cantante, que hasta cierto modo, ayuda a definir algunos de los componentes de la identidad hispana en Estados Unidos.⁷

Como es sabido, la relación entre consumo e identidad y el uso de esta relación en la que se presentan modos particulares de comportamientos para vender productos ha venido en aumento en los últimos años y ha sido considerada como punto constituyente de las identidades y de las nociones de pertenencia.⁸ Hoy, para tener éxito en el mercado global la mayoría de los productos son mercadeados tomando en consideración el trasfondo social y cultural del consumidor. Arlene Dávila afirma que: “[a]dvertisements are thus complex texts that, as stereotypical or outlandish as they may be, are always entangled with the interests, desires or imaginations of those whom they seek to entice as consumers and are always the result of negotiations in the process of depicting the consumer” (2001: 14-15).

Tomando en consideración los procesos de negociación que llevan a cabo los mercados y los consumidores, puede decirse que Selena (durante su corta vida y aún después de su muerte) ha funcionado como un puente entre el mercado anglosajón y los residentes latinos en Estados Unidos. Por ejemplo, Selena se convirtió en portavoz

⁶ Es importante señalar que tan temprano como en 1920 ya el mercado estaba comenzando a prestar atención a distintos grupos étnicos y que quizás el primer producto mercadeado étnicamente lo fue el disco fonográfico (Halter, 36).

⁷ Marilyn Halter afirma que las compañías norteamericanas gastan casi 2 billones de dólares al año en propaganda comercial destinada a grupos minoritarios residentes en Estados Unidos, de los cuales 30 millones son hispanos.

⁸ Para entender las estrategias de mercadeo y su relación con las identidades se pueden consultar los libros de Dávila, Friedman, Ewen y Halter.

para Coca-Cola en 1989 cuando firmó un contrato de cinco años para promocionar los productos de esta compañía.⁹ Luego de su muerte, Coca-Cola “la inmortalizó con una botella conmemorativa del refresco que lleva su nombre. La edición limitada se vendió a montones. Las ganancias fueron donadas a la Fundación Selena, una nueva organización sin fines de lucro que otorga becas de estudio a jóvenes de pocos recursos y apoya a varias entidades que ayudan a los niños” (Arrarás, 1997: 39).

Como puede observarse, Coca-Cola hace uso de sus estrategias de mercadeo y del conocimiento de los gustos tejanos para promocionar sus productos en ese mercado utilizando a Selena como puente entre la comunidad mexico-americana y sus productos comerciales, de manera que se establece una relación dialéctica de dar y recibir entre consumo y cultura.¹⁰

Por tanto, como recurso teatral, el personaje Selena le sirve al dramaturgo como imagen representativa del cruce de fronteras entre Estados Unidos y México. Iani Moreno afirma que: “[l]a lucha de Selena por alcanzar éxito es vista como tema de lucha de los nuevos inmigrantes por cruzar la frontera y los mexico-americanos por alcanzar una voz en la sociedad estadounidense” (Salcedo, 1999: 3). En la obra de Salcedo se demuestra que Selena, la mujer, la cantante latina, se convierte en un mito para los habitantes de las fronteras. El dramaturgo mezcla datos privados con datos públicos, y reales con datos ficticios para crear y proveer fuerza dramática al personaje Selena. Personaje que sirve para representar la metáfora del puente entre naciones, culturas y diferencias sociales y económicas. La voz de Selena, tanto privada como pública y real como ficticia, refleja los deseos de los hispanos de encontrar y tener una vida mejor. Ella se convierte en el puente que permite a los mexicanos, a los mexico-americanos y a los hispanos en general, soñar con la posibilidad de que sí es posible atravesar todo tipo de fronteras.

En la vida real Selena fue una joven cantante tejana que rompió las barreras de sexo, puesto que era imposible que una mujer tuviera éxito en el mundo de la música tejana dominada por hombres. En 1987 obtuvo el Tejano Music Award como la Mejor Cantante Tejana del año, premio que ganó por ocho años consecutivos. En 1990, su disco titulado *Ven conmigo* se convirtió en el primer álbum musical tejano en recibir

⁹ De acuerdo con Marilyn Halter: “[e]thnic marketing has become an industry in its own right, bringing together experts with the latest technological training and advanced research methods to investigate attitude, culture heroes, trusted organizations, and lifestyles”.

¹⁰ Banc One gastó alrededor de 1 millón de dólares para colocar carteles con el nombre del banco en escenas principales de la película *Selena* (Halter, 133).

el nombramiento del Disco de Oro, lo cual llevó a sus fanáticos a denominarla como la reina del tex-mex. No obstante, aun cuando era considerada una artista tejana, su música era muy versátil, no sólo cantaba música tex-mex, sino mariachi, música pop en inglés y rock en español, transgrediendo de esta manera las fronteras del género musical.

Selena era una artista bi-cultural que con su versatilidad artística y su personalidad, también rompió las fronteras nacionales conquistando de igual manera al público estadounidense y latinoamericano. En Estados Unidos fue la primera artista tejana en ganar un premio Grammy. Fue denominada por Billboard Magazine como la “Best Selling Latin Artist of the Decade”.¹¹ Con su disco *Dreaming of you* vendió en un día lo que Mariah Carey vendió en una semana.¹² En 1992, Selena se enfrentó a la prensa mexicana. Su carisma y calidad artística ganaron el favor del público mexicano. Sus canciones *Baila esta cumbia*, *La carcacha*, y *Como la flor* fueron éxitos rotundos en México, y el álbum, titulado *Baila esta cumbia* rápidamente conquistó la categoría de Disco de Oro, acontecimiento poco probable para un artista tex-mex en México.

Por otro lado, Selena también es la metáfora del sueño americano. Provenía de una familia pobre.¹³ Con su talento y persistencia logró tener éxito y convertirse en una estrella internacional. La joven, en su corto periodo de vida, se transformó en modelo a seguir para todos los hispanos y aquellos individuos con la esperanza y el deseo de poder progresar.

La obra de Salcedo explora los distintos matices de la vida de la cantante y del éxito de la imagen de ésta como una mujer bi-cultural, como modelo de persona que

¹¹ “Cuando se lanzó al mercado su primer y único álbum en inglés *Dreaming of you*, hubo filas a medianoche frente a las tiendas. [...] En veinticuatro horas se agotó el 75 por ciento del inventario disponible en las tiendas, y en una semana se habían vendido trescientos mil CDs” (Arrarás, 39). También tuvo un rol, aunque pequeño, en la película *Don Juan de Marco* protagonizada por Marlon Brando y Johnny Depp.

¹² Aún después de su muerte, sus discos rompieron records de venta. *People Magazine* le rindió tributo a la cantante en una edición especial, tributo que había sido conferido antes solamente a Jacqueline Kennedy y a Audrey Hepburn. La enorme venta de esta edición especial contribuyó a que apareciera en el mercado una edición regular de *People en español* (Arrarás, 38). Para la película de Hollywood que narraría su vida y le rendiría tributo se presentaron unas 21 000 aspirantes al rol de Selena. Jennifer López fue escogida para representar a la cantante, rol por el cual recibió \$1 000 000, convirtiéndose en la hispana mejor pagada en la historia de Hollywood.

¹³ Selena y su grupo Los Dinos (compuesto por ella y sus hermanos), cantaban para poder comprar comida para la familia (Arrarás, 62).

vive entre culturas y como puente entre fronteras. Antes de morir, el personaje de Selena le pide a Roberto que le lea el poema de Gina Valdés que trata de las fronteras:

Roberto: There are so many borders

Selena: Hay tantísimas fronteras

Roberto: that divide people,

Selena: que dividen a la gente,

Roberto: but for every border

Selena: Pero por cada frontera

Roberto: there is also a bridge

Selena: Existe también un puente (Salcedo, 1999: 130).

Primeramente, lo lingüístico es importante en la lectura del poema de Valdés, ya que con ello se conjugan las esferas de lo público y lo privado. Juan Flores y Jorge Yúdice afirman que el elemento lingüístico es muy importante para la cultura hispana en Estados Unidos:

[L]anguage, [...] is the necessary terrain on which Latinos negotiate value and attempt to reshape the institutions through which it is distributed. This is not to say that Latino identity its reduced to its linguistic dimensions. Rather in the current socio-political structure of the United States, such matters rooted in the “private sphere” like language (for Latinos and other minorities), sexuality, body and family definition (for women and gays and lesbians), etc., become the semiotic material around which identity is deployed in the ‘public sphere’ (Salcedo, 1999: 204).

Al traducir al español el poema en inglés de Gina Valdés, Selena se convierte en un puente para el público de habla hispana. Por medio de lo lingüístico se enfatiza su relación con la cultura mexicana y la estadounidense.¹⁴ La música y su biculturalidad fueron los puentes que utilizó esta cantante para cruzar y transgredir fronteras nacionales, de género musical, sexual y de clase social. No obstante, para los mexicanos y mexico-americanos, Selena es el puente y la imagen que los estimula

¹⁴ Es necesario recordar que el primer idioma de Selena era el inglés. Ella no dominaba totalmente el español. En sus inicios como cantante se aprendía las canciones fonéticamente y su padre le enseñó cómo dar las inflexiones dramáticas que correspondían a las palabras. No obstante, para efectos dramáticos en la obra, Selena habla siempre con un español claro y correcto.

a continuar con la búsqueda de un espacio en donde se puedan transformar y re-articular las nociones de la identidad y la diversidad cultural.

Juan Flores y Jorge Yúdice explican que “[c]rossover does not mean that Latinos seek willy nilly to ‘make it’ in the political and commercial spheres of the general culture. These spheres are vehicles which Latinos use to create new cultural forms that cross over in both directions” (Flores, 1993: 215). En este sentido, Selena es la metáfora perfecta para este cruce de fronteras en dos direcciones. Su bi-culturalidad la hace partícipe de dos culturas que se encuentran en constante transformación y donde “[t]he imposed border emerges as the locus of re-definition and re-signification” (Flores, 1993: 202). Es importante entender que la trans/acción bicultural en esta obra no se manifiesta como respuesta utópica a la resolución de los problemas entre las naciones, sino que se presenta la frontera como un espacio repleto de contradicciones. En otro lugar, Salcedo ha apuntado que la frontera es una “barra infranqueable, lindero con la desesperanza, muro de la vergüenza, pero también punto de encuentro, zona de transformaciones constantes, abrevadero temático, multiculturalidad artística, inclusión necesaria, invitación a la tolerancia, abolición de patrones hegemónicos, abogacía y defensa por la diversidad” (Salcedo, 2001: 5).

La bi-culturalidad pone en cuestionamiento los tradicionales modos de definir el Norte y el Sur, y se convierte en un espacio de constante re-definición y re-formulación de identidades. Al respecto, apunta Mike Davis que: “Latinos are already deeply American, they derive from a North/South divide that is yielding a new geography, and they are thoroughly engaged in the project of further defining what Americanness means” (2000: xvii).

La frontera como espacio contradictorio es representada en la obra mediante el recurso escénico y teatral del travesti. Este personaje, que enmarca la obra y cuyo nombre es irónicamente “Unión Americana”, tiene distintas funciones y significados dentro del texto debido a que representa cuatro personajes: travesti, fanático, Jaime García Salazar, alias Jimmy y un policía del Border Patrol. Si se toma en cuenta que dentro de la sociedad patriarcal los travestis son frecuentemente discriminados y marginalizados, su presencia en la obra se puede relacionar con la marginalidad que sufren los individuos fronterizos y bi-culturales, ya que éstos son generalmente discriminados en su país de procedencia y en el de residencia.

Por ejemplo, en Estados Unidos los mexico-americanos, los chicanos, los neoyorquinos, los cubanos-americanos y otros inmigrantes hispanos se ven obligados

a luchar en contra del racismo, la discriminación y de leyes como el “English only”, mientras que en México, Puerto Rico y otros países de Latinoamérica son rechazados por sus propios compatriotas por ser catalogados de individuos asimilados o americanizados que hablan un español deficiente, contaminado de anglicismos o que sólo hablan inglés. Por otro lado, el recurso del travesti cuestiona la noción de lo binario porque propone un nuevo modo de articulación que sugiere modos alternativos de pensar.

En su rol de Border Patrol, Unión Americana que aparece “sobre unos patines y vestido como la ‘Estatua de la Libertad’” (Salcedo, 1999: 136), detiene a Yolanda, quien ha cruzado la frontera texana. Esta situación y la imagen paródica del Border Patrol satiriza uno de los conceptos principales bajo los que se funda la nación estadounidense: la libertad. De este modo se sugiere que la libertad proclamada por los norteamericanos es una condición limitada a los Anglos y que las fronteras en Estados Unidos persiguen a los latinos a todas partes.¹⁵ Mike Davis afirma al respecto que:

‘[i]ndeed as any ten-year-old in East L.A., or Philly’s el Norte knows, borders tend to follow working-class Latinos wherever they live and regardless of how long they have been in the United States. In suburban Los Angeles and Chicago, for instance, the interface between affluent Anglo majorities and growing blue-collar Latino populations is regulated by what can only be typed as a “third border”. Whereas the second border nominally reinforces the international border, the third border polices daily intercourse between two citizen communities: its outrageousness is redoubled by the hypocrisy and cant used to justify its existence. Invisible to most Anglos, it slaps Latinos across the face (Davis, 2000: 61).

Yolanda es detenida, a pesar de que ella proclama ser ciudadana americana y que estaba en la frontera porque quería conocer el lugar por donde cruzaron sus padres de jóvenes para escapar de la miseria que enfrentaban en México. El modo agresivo con que el Border Patrol trata a Yolanda demuestra la discriminación —a pesar de que muchos viven legalmente en Estados Unidos— a que se enfrentan los emigrantes latinoamericanos en dicho país. Yolanda se da cuenta de que Border Patrol es Jaime García Salazar, hijo de una mexicana conocida suya. Sin embargo,

¹⁵ Ver el capítulo titulado “The Third Border”, en *Magical Urbanism* de Mike Davis.

éste se rehúsa a admitir sus raíces y exclama: “My name is Jimmy! Jimmy... García” (Salcedo, 1999: 138).

Con esta situación se presenta la complejidad existente en las relaciones humanas incluso entre individuos de la misma raza. No obstante, la mención de la cantante Selena por parte de Yolanda logra calmar a Border Patrol/Jimmy/ Unión Americana. De este modo la imagen de Selena funciona otra vez como un puente, pero ahora es un puente entre las diferencias que pueden existir entre los ciudadanos provenientes del mismo lugar de origen que habitan la frontera. Selena entonces funciona como la intersección necesaria para que Jimmy/Unión Americana y Yolanda puedan llevar a cabo una trans/acción para manejar la situación a la cual se enfrentan momentáneamente en la frontera.

En su espectáculo travesti, Unión Americana encarna a Selena. De acuerdo con Marjorie Garber: “The cultural effect of travestism is to destabilize al such binaries: not only ‘male’ and ‘female’, but also ‘gay’ and ‘straight’, and ‘sex’ and ‘gender’” (Garber, 1993: 133). A estas categorías también se pueden añadir “ciudadano” e “indocumentado”, “anglosanjón” e hispano/mexico-americano/neoyorican y por tanto entender la función metafórica del recurso teatral del travesti en la obra en relación con los sujetos que transgreden los espacios fronterizos. Es en estos lugares fronterizos que se forman los sujetos híbridos porque como ha señalado José Esteban Muñoz, es en el punto de colisión entre los binarios que se produce el momento de transformación (1999: 6). La escena final funciona como una invocación a Selena para la superación de las barreras que se imponen entre los individuos y las culturas.

Las Madonnas son inmaculadas para siempre, y tú eres una de ellas. Una virgencita morena. “Santa, santa Selena. Reina de todos los moles. De las maquiladoras.¹⁶ De las muchachas...” ¡Renace en mí! ¡Yo soy tu fan número uno! ¡El cuerpo que necesitas para dar vida a tus canciones! Ambas somos sólo una: fundimos la materia y el espíritu. Yo soy la carne, tú la esencia! Yo la voz, tú el pensamiento. Cierra los ojos y giremos, giremos juntas por el día y la noche. El ying y el yang. Las partes complementarias. Norte y sur y no hay fronteras. Las barreras se borran. Los idiomas se enriquecen. Yo soy la mentira realizable, y entre las dos construimos un puente, un puente entre la gente. ¡Yo soy la Unión Americana!¹⁷ (Salcedo, 1999: 153).

¹⁶ Es sabido que antes de su muerte Selena había abierto dos boutiques de ropa, *Selena, etc.* y que estaba en planes de abrir una sucursal de sus tiendas y una maquiladora en Monterrey.

¹⁷ Énfasis mío.

Primeramente, es importante notar que en este parlamento Selena ha sido elevada a la categoría de santa.¹⁸ Así es invocada por Unión Americana (travesti) para que se fusione con ella a fin de construir un puente entre las dos culturas. Paradójicamente, Unión Americana afirma: “yo soy la mentira realizable”, lo que significa que las fronteras se pueden cruzar, pero que éstas no dejarán de existir. Así se reafirma la paradoja existente en cuanto al cruce y la ruptura de fronteras, paradoja presente también en la ilusión visual que provee la teatralidad del travesti. Las fronteras continuarán existiendo, pero lo que sí es posible es la transformación y la maleabilidad de las mismas. Porque como apuntan Flores y Yúdice “Latinos, [...] do not aspire to enter an already given America but to participate in the construction of a new hegemony dependent upon their cultural practices and discourses” (Flores y Yúdice, 1993: 216). En este sentido, Selena es un punto convergente para el deseo de los latinos de participar activamente en los diversos ámbitos de la nación estadounidense, sin dejar a un lado su herencia cultural. Y la frontera se convierte en ese espacio contradictorio de trans/acción cultural en donde se pueden re-articular y transformar las identidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Arrarás, María Celeste (1997). *El secreto de Selena: La reveladora historia después de su trágica muerte*. New York: Simon & Schuster.
- Davis, Mike (2000). *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the U.S. Big City*. New York: Verso.
- Dávila, Arlene (2001). *Latinos Inc.: The Marketing and Making of a People*. Berkeley: U of California.
- Flores, Juan y Jorge Yúdice (1993). “Living Borders/Buscando América: Languages of Latino Self-Formation.” *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press.
- Garber, Marjorie (1993). *Vested Interests: Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York: Harper Collins.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. New Jersey: Associated University Presses.

¹⁸ Arrarás, en su libro, explica que conoció a un joven que “asegura que Selena se le apareció sentada sobre una nube, cuando meditaba bajo un árbol. Supuestamente la cantante lo escogió para que le pidiese a sus fanáticos que no sufrieran más por ella” (p. 37).

- Moreno, Iani del Rosario (s/f). “De Bony and Clyde a Selena: Lo ‘Kitsch’ observado en la América Latina contemporánea”. Manuscrito inédito.
- Muñoz, José Esteban (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota: Press.
- Salcedo, Hugo (1990). *Cumbia. Teatro de Hugo Salcedo*. México: Universidad de Guadalajara.
- Salcedo, Hugo (1999). *Selena: La reina del Tex-Mex. Teatro de frontera 2*. Durango, México: UJED Espacio Vacío.
- Salcedo, Hugo (2001). “Teatro y literatura dramática en el norte de México”, en *Jornada semanal* (Modelo internet). 27 mayo (www.nuclecu.unam.mx)
- Salcedo, Hugo (2002). *El viaje de los cantores*. México: Conaculta.
- Valdés, Gina (1996). *Bridges and Borders (Puentes y fronteras)*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.

Travesía dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo, coordinado por Alejandro Flores Solís y Hugo Salcedo Larios, se terminó de editar en abril de 2019. El cuidado de la edición estuvo a cargo de la Dirección de Publicaciones Universitarias de la UAEM.

Editor Responsable

JORGE E. ROBLES ALVAREZ

ALEJANDRO FLORES SOLÍS

Es doctor en Filosofía con énfasis en Lenguas y Culturas Mesoamericanas por la Universidad de Hamburgo, docente de la UAEM, fundador de la Asociación Civil Escénica Río Solar, fundador y director del colectivo teatral Compañía Teatro de la Calle y miembro activo de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT). Ha representado al Estado de México en el Circuito Artístico Zona Centro y obtuvo el primer lugar en la Muestra Estatal de Teatro, categoría infantil. Actualmente es director de la Escuela de Artes Escénicas de la UAEM.

HUGO SALCEDO LARIOS

Es posgraduado en Teoría y Crítica del Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona y doctor *Cum Laude* en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido profesor invitado en varias universidades mexicanas y de otros países como Francia, España, Marruecos, Estados Unidos, El Salvador, Ecuador y República de Corea. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Es profesor de tiempo completo en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, la cual le otorgó el Reconocimiento FICSAC-IBERO 2018 a la Investigación de Calidad. La Universidad de Guadalajara instauró el Premio Nacional de Dramaturgia Universitaria que lleva su nombre.

TRAVESÍA DRAMÁTICA

ANÁLISIS CONTEXTUAL DE LA OBRA DE HUGO SALCEDO

Más de 50 obras de teatro, un volumen de cuentos, numerosos artículos académicos publicados en revistas especializadas, capítulos de libros, ensayos literarios, reseñas, prólogos y notas críticas engloban el trabajo creativo de Hugo Salcedo (Ciudad Guzmán, Jalisco, 1964). Mediante una constante experimentación formal, su literatura expone diversos rostros de la violencia, la inmigración, la interconexión cultural, las diversidades sexuales, etcétera, como una forma de diálogo con los temas *glocales* de mayor urgencia.

Las aproximaciones y análisis académicos incluidos en este libro provienen de distintos países como México, Estados Unidos, Chile y Colombia como reflejo de la variedad, riqueza, pertinencia y trascendencia de la obra de este autor imprescindible para comprender el estado del teatro latinoamericano actual, cuya crítica manifiesta cierta oscilación hermenéutica entre la ficcionalidad y la complejidad y estimula la discusión entre el texto literario y el espectacular.

SDC

AUTONOMÍA
UAEM
75°
ANIVERSARIO