



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Antonio Zúñiga, un dramaturgo en construcción

TESIS

que para optar por el grado de Maestra en Letras

(Letras Mexicanas)

Presenta:

Diana Patricia Benítez Rodríguez

Asesor

Dra. Eugenia Revueltas Acevedo

Colegio de Letras Hispánicas

Ciudad de México, noviembre, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción	3
I. Teatro político, teatro documental	7
1.1 El teatro político de Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Peter Weiss.	9
1.2 Teatro político en Latinoamérica y México	18
1.2.1 Latinoamérica	18
1.2.2 México	23
1.2.2.1 Estridentismo y Teatro Murciélagos	23
1.2.2.2 Hacia un teatro político	28
1.2.2.3 Teatro de Ahora	30
1.2.2.4 Rodolfo Usigli	33
1.3 Vicente Leñero, representante del teatro documental en México	37
1.3.1 Breve semblanza	37
1.3.2 Teatro documental de Vicente Leñero	39
II. La Nueva Dramaturgia Mexicana	44
2.1 Características y desarrollo	44
2.2 Dramaturgia y posmodernidad en México	47
2.3 La Novísima Dramaturgia Mexicana	51
III. El teatro de Antonio Zúñiga	56
3.1 Breve semblanza	56
3.2 Piezas que conforman la obra de Antonio Zúñiga por orden cronológico	58
3.3 El teatro de Zúñiga, características generales	60
IV. Análisis de tres obras representativas en la producción de Antonio Zúñiga: <i>Mara o de la noche sin sueño</i> , <i>Madero o la invocación de los justos</i> y <i>Mendoza</i> .	73
4.1 Elementos fundamentales del análisis	74
4.2 Análisis de <i>Mara o de la noche sin sueño</i> , teatro documental	80
4.3 Análisis de <i>Madero o la invocación de los justos</i> , teatro histórico	91
4.4 Análisis de <i>Mendoza</i> , adaptación	111
Conclusiones	134
Bibliografía básica	140

INTRODUCCION

El teatro mexicano tiene una larga tradición que viene desde las representaciones prehispánicas mesoamericanas y el teatro de la Nueva España, hasta las sucesivas corrientes neoclásica, romántica, realista, naturalista, de la Revolución, de vanguardia, hasta llegar a la Nueva Dramaturgia. En este afán de renovación, autores como Rodolfo Usigli y Vicente Leñero rescatan la idea del teatro político nacido en Europa en los años veinte y treinta, y logran establecer un nuevo concepto de teatro documental en México y América Latina. Retomar de la historia del teatro universal aquellos autores que incidieron en la construcción de este género dramático tiene importancia dentro de esta investigación ya que de ello se deriva el nacimiento de las nuevas corrientes dramáticas actuales.

La presente investigación pretende el acercamiento en primera instancia a conceptos básicos sobre los inicios del teatro político y documental en Europa, para luego llegar al dramaturgo Antonio Zúñiga, con la idea de posicionarlo dentro de un estilo que le da significación a su creación dramática, lo que contribuye a la construcción de un teatro ligado al análisis social y político. Hablar del teatro de este autor se antoja difícil, pues sigue en clara búsqueda de un estilo propio, ya que en la actualidad se encuentra en un momento sumamente productivo, no sólo como dramaturgo, también como actor y próximamente como director, es por ello que este trabajo lleva el título de *Antonio Zúñiga, un dramaturgo en construcción*. Su dramaturgia sigue en proceso activo, *se sigue construyendo* un camino de creación dentro del arte dramático actual mexicano que básicamente se plantea desde la dramaturgia pero que no deja de lado su participación activa en todas las áreas del ámbito teatral.

Asimismo, este trabajo se ha ido construyendo en un sentido paralelo al trabajo que este autor ha propuesto desde el inicio de la presente investigación. El camino ha sido arduo ya que se tuvo que iniciar desde la recopilación completa de su obra (que al término de este trabajo constaba de 44 obras incluidas adaptaciones). El mismo dramaturgo no tenía ordenadas las obras cronológicamente y algunas no se han

logrado conseguir. La investigación inició con un objetivo: demostrar que Antonio Zúñiga estaba ligado al teatro documental y que dentro del ámbito teatral actual se planteaba una nueva manera de hacerlo, pero a medida que avanzó la investigación fue notorio que Zúñiga no conservaba una tendencia documental constante en su dramaturgia. Cuando logré reunir la mayoría de su obra, la que no estaba publicada fue obtenida por medio de archivos personales del autor, encontré que existían varias líneas a seguir. Aun así, su trabajo no se puede desligar del interés crítico y social, es por ello que decidí continuar con la investigación siguiendo un nuevo camino: definir el trabajo de este dramaturgo.

Parecería que lo descrito en este trabajo no es muy extenso, pero la realidad es que no existe mucho material, salvo crónicas y reseñas publicadas en periódicos sobre montajes específicos; breves introducciones o su mención en prólogos dentro de los libros donde se publicó alguna obra suya. Y al no existir una investigación amplia sobre la dramaturgia de Antonio Zúñiga, el presente trabajo sienta un precedente.

Para entender o recordar los conceptos sobre teatro documental es importante partir de la génesis del teatro político, primera semilla ideológica que tiempo después logrará el concepto de teatro documental. Por lo que he acudido a teóricos como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Peter Weiss quienes ayudarán a construir una base histórica para luego seguir el camino hacia América Latina y México, especialmente. El estridentismo, el Teatro Murciélagos y el Teatro de Ahora, son algunos ejemplos de la vanguardia que dan entrada a la búsqueda de un teatro representativo nacional y que representan una necesidad artística derivada de Europa, pero que en tierras americanas encuentra especial cabida frente al momento histórico posrevolucionario. Tal vez el desencanto ayudó a construir más adelante un tipo de arte, o mejor, un tipo de teatro basado en la crítica social, tan necesaria en aquellos años. Así surge un dramaturgo de gran importancia que sentará las bases para tal fin, es el caso de Rodolfo Usigli, quien con su *Gesticulador*, romperá y creará nuevos paradigmas sobre el concepto del teatro que se perseguía; un teatro nacional que cumpla con la función de representar el sentir de una

nación como México. Tiempo después y siguiendo esta línea, Usigli cederá la estafeta a Vicente Leñero, quien retomará los conceptos anteriores sobre teatro documental surgidos en Europa y su visión crítica sobre los acontecimientos nacionales, lo que dará como resultado un teatro documental renacido en México.

A partir de los años ochenta, surge la Nueva Dramaturgia Mexicana, caracterizada por la búsqueda constante de nuevas formas de expresión dentro del escenario. Los cambios en la estructura dramática se alejan del modelo aristotélico e intenta romper con lo establecido en cuanto a géneros y estructuras predeterminadas para encontrar lenguajes más abiertos, más de acuerdo a la realidad e intereses. Ya en la década de los noventa surge La Novísima Dramaturgia Mexicana, integrada por jóvenes activos dentro de los talleres impartidos por sus antecesores, lo que da como resultado una generación interesada en otra clase de temas y conflictos; los nuevos dramaturgos persiguen profundizar en el interior de los personajes pero no mantienen ningún estilo para pertenecer a este grupo.

Revisar de manera breve los inicios del teatro político y teatro documental para llegar hasta Antonio Zúñiga cumple con los preceptos básicos sobre lo que significa su creación dramaturgía ligada al análisis social y político. Es por ello que la visión general de este trabajo está enfocada hacia el aspecto social de la obra de este autor y a la corriente dramaturgía a la que pertenece desde mi punto de vista.

Las tres obras escogidas para su análisis reflejan distintos ángulos de su trabajo. *Mara o de la noche sin sueño*, basada en hechos reales y a la cual ubico dentro del concepto de teatro documental. *Madero o la invocación de los justos*, un ejemplo de teatro histórico que asume una nueva visión sobre el personaje de Madero y *Mendoza*, como obra representativa del trabajo de adaptación donde se utiliza un texto clásico para su reinterpretación. En este sentido es que la propuesta de José Luis García Barrientos para llevar a cabo un análisis sobre las obras referidas proporciona un marco adecuado para cada obra, además del apoyo en teóricos como Jean Richard Bloch, Botho Strauss, Arnold Hauser, Peter

Szondi, Peter Weiss, que abordan una visión enfocada en la sociología del teatro. Así como los comentarios de Máximo Castri sobre el trabajo de Piscator, Brecht y Artaud, y de Peter Brook sobre los conceptos y necesidades de un teatro en construcción con miras hacia la renovación y a la crítica constante, no sólo hacia la sociedad, también hacia el interior del mismo espacio escénico.

El carácter hasta cierto punto teórico de esta investigación, me parece, no impide que se plantee la posibilidad de encontrar en la dramaturgia de Antonio Zúñiga una propuesta efectiva del teatro con visión social y político netamente nacional, lo que contribuye a su construcción.

I. Teatro político, teatro documental

La época de entre-guerras es un periodo de gran agitación en todos los ámbitos, desde lo económico, lo político y cultural, como resultado de los ajustes y movimientos que se vienen gestando desde inicios del siglo XX en función de la necesidad expansionista de las grandes potencias.

En este periodo el hombre encuentra una gran inquietud de vivir, experimentar y poner en práctica nuevas normas. Autores como Dostoievski, Nietzsche, Lukács han puesto ya en la mesa de discusión el tema del hombre moderno y su quehacer, por consiguiente, la visión del mundo experimenta cambios importantes. Rusia se aventura en 1917 con una nueva forma de organización social: el socialismo. Definido primero como socialismo utópico por Saint Simón, Fourier y Owen: “basado en que el advenimiento de la nueva sociedad no será fruto de la espada ni de la violencia, sino del conocimiento y la educación”, más adelante la teoría marxista propondrá un socialismo científico “dirigido objetivamente por la historia y la necesidad de poner los nuevos sistemas de producción al servicio de la sociedad [...] abolición de la propiedad privada sobre los medios de producción y la implantación de la propiedad social”.¹

Después de la Primera Guerra y con el desencanto que la posguerra deja a su paso, los países que conforman Europa se replantearán de nueva cuenta el concepto de hombre moderno. Comienza una gran crítica social de activismo y radicalización en cuanto a las actitudes políticas y, sobre todo, la convicción de soluciones drásticas.² La intelectualidad se promete el contacto directo con la masa popular para lograr enfrentar a los poderes y así exigir una mayor atención ante los problemas que enfrenta el pueblo para lograr soluciones.³ En cuanto al arte, la visión cambia radicalmente e inicia la producción, por parte de artistas plásticos, de objetos que son parte de la cotidianidad, pero se les mira desde otra

¹*Historia de la filosofía*. Tomo III., p. 154

² Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte* II., p. 485

³*Ibid.*, pp.486 y 487

perspectiva.⁴ Nicos Hadjinicolaou apunta que la producción de imágenes es un vehículo de ideologías en donde la *forma* de la imagen alberga ideologías entendidas como contenidos. Y estas ideologías serían las ideologías políticas o sociales contemporáneas.⁵ Durante este periodo la lucha enfocada hacia la democracia de las masas y el manejo estandarizado que conlleva, produce un acercamiento hacia el sentido técnico del arte. Es entonces que el arte moderno se convierte fundamentalmente en un arte "feo". Se olvidan las formas atractivas, los tonos y colores del impresionismo, pues se parte de la idea de que el arte debe ser sincero para con la vida. Se renuncia a toda ilusión de la realidad. Nace el expresionismo, que se rebela frente a la propuesta impresionista y verista. Los pintores expresionistas buscaban: "violentar la Naturaleza"; no reproducirla como es, sino forjarla como el artista quiere que sea. Las obras representan *las cosas* deformadas por una visión e interpretación del mismo artista. En cuanto a la poesía, se da menos importancia al sentido y las imágenes cuidadosas; en la música se deshacen de la melodía y la tonalidad.⁶ En la segunda posguerra nacen nuevas corrientes dentro del arte, especialmente dentro del teatro, dado el contexto social y político, y como una manera de afrontar un mundo en pugna: capitalismo ante socialismo.

En la guerra muere el arte como fin y el arte como expresión bella, de sentimientos privados y, en cambio, nace la urgencia de un arte como protesta y como intervención transformadora del hombre sobre la realidad.⁷

Las estrategias que utilizan los artistas vanguardistas son provocadoras, contestatarias y pugnan por la reconfiguración de los valores anteriores. Pero desde el punto de vista de Habermas, el arte derivado de la vanguardia no asume tareas en el sistema económico ni en el político, pues se convierte en un sistema de las necesidades de la sociedad burguesa.⁸ Por otro lado, la propuesta marxista plantea un nuevo sistema de arte, pues la aparición del proletariado construye a su vez una crítica del sistema para lograr

⁴ *Ibid.*, p. 489

⁵ Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México, Siglo XXI, 1979. p.19.

⁶ Hauser. Op. Cit. pp. 486-487.

⁷ Massimo Castri, *Por un teatro político...* p.54

⁸ Peter Bürger "Teoría de la vanguardia y ciencia crítica del arte." en *Teoría de la vanguardia*. p.60.

una autocrítica sobre el presente. Ambas son posturas que desencadenan un periodo de actividad que busca reconfigurar el quehacer del artista en concordancia con el tiempo que se vive. La transformación de las artes, pero también de la sociedad, tenía que darse a través de la destrucción de valores establecidos previos a la segunda Guerra Mundial para luego darle cabida a la reconstrucción, como menciona Bürger: "El arte por su renuncia a la intervención inmediata en la realidad es apropiado para restaurar la totalidad humana."⁹

Todos los movimientos de vanguardia plantean manifestaciones con peculiaridades y acercamientos distintos. El espectáculo se convierte en una síntesis de sus propuestas, la visión utópica de un nuevo mundo con elementos de lo moderno, integran la nueva visión de un mundo tecnologizado e industrial. En suma, se presenta una huída de lo placentero decorativo, gracioso. La intención es escribir, pintar y componer desde la inteligencia, no desde las emociones.¹⁰ Este cambio promueve el avance en la tendencia y creación de nuevas formas de arte, incluido el teatro, es decir, se crea un movimiento a partir de nuevas premisas sobre la vida moderna que plantea un arte sin sentimentalismo. Pretende el razonamiento, la instrucción, la estética de la cotidianidad necesaria en la vida urbana contenida igualmente en el lenguaje y expresión sin arrobamiento, entusiasmo o desgarramiento.¹¹

I.1 El teatro político de Erwin Piscator, Bertold Brecht, Antonin Artaud y Peter Weiss

Erwin Piscator

La objetividad se convierte en la búsqueda de la escena, y la Nueva Objetividad¹² intenta por medio de la novela y el teatro una estructura similar al reportaje periodístico. En este sentido Piscator busca

⁹ Peter Bürger. "El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa" en *Teoría de la vanguardia*, 2000.

¹⁰ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. p. 490

¹¹ Erwin Piscator. *Teatro político*. P.46

¹² Nueva Objetividad, en alemán *Neue Sachlichkeit*, corriente artística y literaria surgida en Alemania a principios del siglo XX. Sus seguidores se apartan de la tradición realista del siglo XIX para buscar un nuevo naturalismo capaz de expresar el descontento y la denuncia de la miseria e

reflejar de un modo nuevo, contenidos más profundos. Todos estos elementos podían ser capaces de transformar el orden tradicional. Es así que derivado de la ideología proveniente del teatro ruso, especialmente del volchevique y de un autor como Gorki, quien manifiesta: " El siglo XVIII ha hecho el teatro para los nobles, el XIX lo ha hecho para los burgueses; nosotros queremos hacerlo para el pueblo,"¹³ surge el teatro político. Erwin Piscator (1893-1966), director y dramaturgo alemán, discípulo de Max Reinhardt (1873-1943), quien fuera actor, productor y director del teatro de Salzburgo y más tarde del Deutsches Theater en Berlín. Perseguía rescatar la esencia misma del teatro griego, su cercanía con el público y quien pretende crear nuevas formas de planteamientos dentro del escenario, donde las masas formaban parte del mismo espectáculo. A Piscator, por su parte, se le reconoce la gran influencia en creadores como Brecht y Artaud. Piscator busca llevar a escena conflictos sociales y culturales con una nueva técnica para construir historias verosímiles y para involucrar de manera directa al espectador; interesarse por temas cercanos a su realidad es uno de los objetivos principales en este nuevo tipo de teatro.

Erwin Piscator es considerado el primer autor que utilizó el concepto de teatro *épico* ¹⁴retomado más tarde por Brecht. Su dramatización: *Die Abenteuer des braven Soldaten Schweik* (1927) del autor checo Jaroslav Hašek, novela que habla sobre sucesos reales ocurridos durante la Primera Guerra, y donde se denuncian abusos cometidos por los superiores del mismo Hašek, fue su primera obra. En sus inicios, Piscator se valió del naturalismo y expresionismo. En su trabajo de montaje utilizó varios efectos con proyecciones filmicas sobre el escenario, carteles aclaratorios, andamios, escaleras, bandas sin fin,

injusticias de la época. El término fue acuñado en 1923 por Gustav Hartlaub. Yarza, Joaquín. "Nueva objetividad. Fuera máscaras" <www.artehistoria.jcyl.es> 1 dic. 2012.

¹³ D´Amico, Silvio. *Historia del teatro dramático* 4. México, U.T.E.H.A, 1961. p. 40.

¹⁴ Se dio este nombre a una práctica y a un estilo interpretativo que va más allá de la dramaturgia clásica aristotélica basada en la tensión dramática, el conflicto y la progresión regular de la acción. En este tipo de teatro se opta por explicar el acontecimiento en vez de mostrarlo: la diégesis sustituye a la mimesis, los personajes exponen los hechos en vez de dramatizarlos. Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, 2013. p.162.

escenarios giratorios, para reforzar sus argumentos y darle mayor actividad a la acción escénica.¹⁵ Adaptó textos clásicos a los que agregaba acciones y personajes con el fin de acercarlos a la actualidad. Adaptaba piezas de contenido político o utilizaba documentos históricos para construir espectáculos de claro sentido político, lo que dio lugar al teatro documental.¹⁶

El teatro de Piscator era revolucionario y tenía el cometido de llevar a la sociedad a un punto de crisis con el objetivo de crear una relación entre espectáculo y espectador. Por un lado toma nuevos contenidos que constituyen elementos racionales útiles para la lucha político-económica y, por otro, intenta una nueva modalidad de comunicación teatral racional y práctica.¹⁷ Siempre con el ánimo de respetar la propuesta artística y evitando caer en lo que se consideraría panfleto político.

Bertold Brecht

En 1928 Brecht (1898- 1956) se acerca a trabajar con Piscator. Brecht toma como base para su creación la filosofía marxista y tiene influencia del arte soviético, expresado en las piezas de Maiakovsky (1894-1930) quien a su vez tuvo influencia de M. Gorki y los espectáculos de Meyerhold, (1874-1940) quien fuera director de teatro ruso que trabajó al lado de K. Stanislavski.

Después de la Revolución rusa de 1917 Lenin reconoce el gran valor del teatro y del cine como armas para comunicar nuevas ideas para la construcción de un país nuevo y decreta su nacionalización en 1919, llamando a la "creación de un teatro nuevo de acuerdo con la transformación política y social de país, para lograr su propósito nombra Comisario de Teatros a Vsévolod Meyerhold (1874-1943)",¹⁸

¹⁵ *The Oxford Companion to the Theatre*, p.737.

¹⁶ Freddy Artiles. *La maravillosa historia del teatro*, p. 143.

¹⁷ Massimo Castri. *Op. Cit.* p.66.

¹⁸ Meyerhold dirigió el teatro imperial y es considerado el alma del teatro revolucionario. Su trabajo reafirmaba el Constructivismo como resultado de la lucha frente al naturalismo y toda la parafernalia necesaria sobre el escenario. José Hesse. *Breve historia del teatro soviético*, 1971, p. 36.

Meyerhold utiliza la concepción *biomecánica* de la vida escénica.¹⁹ Asimismo, Brecht encuentra influencia de Serguei Eisenstein, quien fuera director de cine soviético, fundamental en la historia del cine, tanto por sus escritos como por sus trabajos filmicos épicos en los que combinaba la inspiración revolucionaria con la investigación estética.

Bertolt Brecht desarrolla el efecto de *distanciamiento* o *extrañamiento* que persigue lograr en el espectador una toma de conciencia. Esto se lleva a cabo por medio de la manipulación del texto, que no avanza de manera lineal, sino que *da brincos* en el tiempo evitando el clímax. Cada interrupción se logra por medio de canciones u otros recursos que rompen la ilusión de continuidad, todo esto con el fin de que el espectador, en lugar de preguntarse lo que va a pasar y reaccione emotivamente, atienda el desarrollo de los hechos y tenga una postura crítica, un juicio capaz de provocar una acción de su parte.

La característica esencial del teatro épico reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos. Pero sería totalmente falso negar el valor afectivo del teatro épico.²⁰

El teatro épico de Brecht contiene una carga social que debe ser transmitida al espectador para que éste logre una reflexión y por consiguiente una toma de conciencia de clase, así logrará percibir la realidad, no como una situación inmutable, sino como algo susceptible de transformación.

Brecht fue expulsado de Alemania cuando el nazismo tomó el poder. Viajó por varios países y radicó en Estados Unidos. Al terminar la guerra y con la derrota del fascismo, regresó a la recién fundada República Democrática Alemana y fundó allí el teatro Berliner Ensemble donde siguió montando sus propias obras y desarrolló su teoría hasta su muerte en 1956.²¹

¹⁹Esta técnica está basada en el estudio de la mecánica aplicada al cuerpo humano. Es un método de entrenamiento del actor basado en la ejecución instantánea de tareas que le son dictadas exteriormente por el autor; el director de escena. La técnica biomecánica se opone al método introspectivo "inspirado", el de las emociones auténticas. Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, pp. 198-199.

²⁰ Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro 1.*, p. 37.

²¹ Freddy Artilles. *Op. Cit.*, p. 145.

Antonin Artaud

Dentro de las propuestas teatrales de inicios del siglo XX se debe hacer mención al trabajo de Antonin Artaud (1896-1948) creador del *teatro cruel*:

Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta [...] El teatro de la crueldad escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época.²²

De carácter radical y contestatario, Artaud no pretendía llevar a cabo una transformación dentro del teatro, él perseguía terminar con la vieja idea del teatro para provocar una nueva forma de comunicación y de elaboración cultural colectiva; utópica, que debía ir ligada a las condiciones socioeconómicas en formación.²³ Artaud, tal vez sin quererlo, influye en la construcción de un teatro nuevo más encaminado hacia la forma. Logra el rompimiento con estructuras anteriores y persigue una manera distinta de participación por parte del público. Es en este sentido que se relaciona con las propuestas de Piscator y Brecht.

El teatro de Artaud es presentado como un acontecimiento o invención de realidad, y no como una imitación o reproducción de la realidad objetiva e inamovible. Es un teatro con leyes propias, visto como un acontecimiento vivo. Para Artaud el espectador debe ser implicado peligrosamente y activamente dentro del espectáculo; llamado a la causa en primera persona y animado a abandonar la relación negativa de la contemplación pasiva respecto al espectáculo.²⁴

Artaud presenta su propuesta teatral derivada de la concepción de protesta, pero es una propuesta distinta al ámbito social: "Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro, y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida."²⁵ En los textos de Artaud existe una tendencia a agredir al individuo, de

²² Antonin Artaud. *El teatro y su doble.*, pp.115 y 139.

²³ Massimo Castri, p. 181

²⁴ *Ibid*, p. 183.

²⁵ Antonin Artaud. *El teatro y su doble.* p. 10

remover en él los sentimientos y opiniones reprimidas. El teatro se convierte en un instrumento activador de lo creativo dentro del hombre, poniendo en tela de juicio su propia estabilidad.²⁶ Propone un teatro que, mediante esta *agresión*, sea capaz de poner en crisis al individuo para situarlo frente a sus contradicciones interiores,²⁷ pero se centrará en la representación de espectáculos vinculados con las preocupaciones de las masas, que son "mucho más imperiosas e inquietantes que las de cualquier individuo."²⁸

Dentro de la construcción de una línea o estilo teatral propio de occidente y con características como las que se han revisado es importante mencionar que la relación entre Piscator, Brecht y Artaud es compleja y vale la pena destacar que Artaud, con su teatro cruel, logra contribuir en el desarrollo del teatro que se construirá años después, donde se retomará con mayor claridad la idea de un teatro documental.

Peter Weiss

Para los autores teatrales, la búsqueda de un teatro político se transformó en la búsqueda de un teatro nuevo, pero éste intentaba individualizar una función política propia: en Piscator, en Brecht, un teatro nuevo coincidía con la idea de un teatro político.

Por teatro político debe entenderse:

Aquél teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre que en la sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida.²⁹

²⁶ Castri, p. 184

²⁷ *Idem.*

²⁸ Antonin Artaud, *Op. Cit.* p. 99.

²⁹ Castri. *Op., Cit.*, p. 8.

En los años sesenta, aparece un autor de suma importancia para el desarrollo del teatro documental, Peter Weiss (1919-1982). Nacido en Alemania, vivió la segunda Guerra Mundial en la adolescencia, suceso que lo marcó de por vida y se convirtió en tema principal dentro de su obra tanto pictórica como dramática. Existe en Weiss una necesidad de analizar el mecanismo de la historia y los conflictos entre individualismo y colectivismo, realidad e ilusión, la influencia de los movimientos teatrales como el teatro de la crueldad de Artaud, el trabajo de Brecht, el teatro del absurdo, así como de Kafka, especialmente en su novela *El proceso*. Para Kafka el hombre se encuentra naturalmente en escena. El hombre contemporáneo vive en un cuerpo que le huye, se le convierte en enemigo. Puede ser que un día el hombre despierte y se encuentre convertido en insecto. La ajenidad -la propia ajenidad- se ha adueñado de él.³⁰

Estos autores y su trabajo conforman su mayor influencia para desarrollar un estilo de teatro nombrado más tarde como *teatro documental*:

El teatro documental se abstiene de toda invención; éste toma el material auténtico y lo pone sobre el escenario sin alteraciones en cuanto al contenido y sólo lo edita mínimamente. En el escenario se muestra una selección basada en temas de orden social y político generalmente, que contrasta con la fortuita naturaleza de las noticias que nos bombardean constantemente.³¹

El mensaje intenta presentar determinada información no incluida en los habituales medios de comunicación y con ello proporcionar un complemento en la construcción de información sobre un hecho para lograr, más adelante, una postura de reflexión crítica y consciente.

Weiss creó dramas fuera de la ortodoxia teatral para lograr un choque violento en la sensibilidad del espectador. Su trabajo es importante dentro del desarrollo actual del teatro documental gracias a su valor y honestidad al explotar temas controversiales como el Holocausto, los efectos de la guerra y el

³⁰ Walter Benjamin. *Ensayos escogidos*, pp. 79 y 91.

³¹ Peter Weiss. "The Material and the Models." *Theatre Quarterly* 1. 1971, p.41 "Whilst documentary theatre refrains from all invention, it takes authentic material and puts in on stage, unaltered in content, edited only in form. It also presents on stage generally, political and social facts for examination and make a contrast with the fortuitous nature of news that bombard us constantly."

poder destructor del nazismo. En 1968 Weiss publica en la revista *Theater Heute* sus “catorce proposiciones para un teatro documental.” En ellas define que las fuentes utilizadas para la creación de la obra teatral siempre deben estar basadas en relaciones e informes verídicos sobre un hecho. Este teatro selecciona su material para conocer un tema social o político, y no debe alterar el contenido sino estructurar su forma.³² Así, el teatro documental funciona como memoria universal, recordando constantemente hechos no gratos sobre algún momento de importancia, pero utiliza métodos distintos a aquellos que hacen una interpretación política directa. Es por ello que el escenario del teatro documental no representa la realidad de un momento dado, sino la imagen de un fragmento de la realidad, rehúye asumir la forma de un manifiesto, pues el teatro, antes que nada, es una producción artística, no un panfleto. Cuando se alcanza el objetivo, el trabajo dramático es el instrumento de lucha en la formación de un pensamiento político.³³

Una de sus obras más importantes es *La indagación* (1965), estrenada en Alemania y que causó gran polémica entre la crítica. Consiste en la transcripción de materiales tomados del proceso sobre los crímenes cometidos en Auschwitz. Las palabras "judío", "nazi" y "alemán", se omiten intencionalmente pues Weiss aclara que las atrocidades ahí cometidas son de naturaleza universal y toda la humanidad debe compartir la responsabilidad y la culpa. A través de esta obra puede revivirse el sufrimiento de los reclusos en una presentación lineal de la "antecámara del infierno"³⁴ que significaba la espera antes de ser llevados a la muerte.

El interés que provocó *La indagación* encontró su razón en el escaso conocimiento acerca del periodo fascista y sus crueldades. El drama revela los procesos de represión que eran poco conocidos. Los autores de piezas documentales y semi-documentales dieron una respuesta a lo que fue una

³² Bravo-Elizondo, Pedro. *Teatro documental latinoamericano Tomo I.*, p. 18.

³³ *Idem.*

³⁴ Manfred Haiduk en *Peter Weiss: una estética de la resistencia.* p.118.

necesidad de información en aquellos años.³⁵ Asimismo, la alienación también forma parte de la temática central:

Y yo me encuentro confrontado a todo su mundo de falsificación de la verdad llevadas con el mayor refinamiento. Tienen en su poder los medios de comunicación y controlan la enseñanza, de modo que han hecho penetrar sus opiniones en todas las capas de la población."³⁶

El mecanismo de la historia y los conflictos entre individualismo y colectivismo, realidad e ilusión, la influencia de algunos movimientos teatrales como el teatro de la crueldad de Artaud, el trabajo de Brecht, el teatro del absurdo que parte de de la idea de considerar al mundo y a la propia existencia como algo sin sentido, donde se refleja al individuo aislado y sometido a presiones exteriores que se suman a la dificultad para comunicarse con sus semejantes,³⁷ son consideradas como la mayor influencia para desarrollar un estilo de teatro nombrado como Teatro documental, término precisado por Weiss.

Cuando el teatro documental se basa en hechos históricos, las preguntas clave que debe resolver son: "¿Por qué un personaje histórico, un periodo, una época, son sepultados en el olvido; quiénes se benefician con esta omisión?"³⁸ Así, el teatro documental funciona como una memoria universal que recuerda hechos incómodos sobre algún momento de importancia pero utiliza métodos distintos a aquellos que convienen a una interpretación política directa.

Cada uno de estos autores marca, desde su quehacer teatral la pauta para un estilo teatral con rasgos sociales y críticos. Por un lado, como padre de esta idea del teatro político está Piscator, un innovador que abarca varios elementos, tanto visuales como basados en filosofías nacientes en el siglo XX. Weiss resume en catorce puntos un trabajo que a lo largo de medio siglo se desarrolló en Europa, para más tarde trasladarse a Estados Unidos, donde difundió esta nueva manera de hacer y concebir el

³⁵ *Ibid.* p. 119.

³⁶ Alfonso Sastre *en Peter Weiss: Una estética...*p. 133.

³⁷ Freddy Artiles. *Op. Cit.*, p. 147.

³⁸ Pedro Bravo-Elizondo. *Teatro documental I.*, p. 18.

teatro que, desde su punto de vista, evitaría repetir las catástrofes que afectaron la historia del hombre actual.

I.2 Teatro político en Latinoamérica y México

I.2.1 Latinoamérica

Durante los años veinte y treinta en ciudades como Buenos Aires, México, Santiago de Chile y La Habana, se produce un intenso proceso de modernización teatral; una adaptación que toma en cuenta las pautas de los creadores de las vanguardias europeas.

En la mayoría de las capitales latinoamericanas existía un sistema teatral culto destinado a la elite; era un sistema de tipo realista-costumbrista. Este teatro encontrará lazos con el teatro documental latinoamericano al dramatizar y buscar su propia identidad.³⁹ La modernización fue posible a principios de siglo, en 1920, gracias a la aparición de un público nuevo, el de la naciente clase media, quien ya reclamaba un espacio representativo dentro del teatro realista. Asimismo, la crítica, que estaba de acuerdo con las nuevas tendencias innovadoras, apoyaba la iniciativa de crear un teatro con visión social. Se plantea el surgimiento de un teatro que pretende terminar con el espíritu comercial apelando a las nuevas tendencias europeas, especialmente la alemana, donde se instauraba un sistema culto basado en una dramaturgia recién consolidada. Este tipo de teatro da lugar a la tragedia colectiva, pues refleja un mundo desajustado por razones políticas, históricas, religiosas, sociales y económicas.⁴⁰

El teatro latinoamericano comienza a funcionar a través de los intentos de ruptura con lo establecido, y por el contacto con movimientos sociales. Una de estas nuevas tendencias teatrales en

³⁹ Pedro Bravo-Elizondo. *Teatro documental I*, p. 13.

⁴⁰ *Ibid.* p. 14.

Latinoamérica es la creación colectiva que cambia la significación original que nació en Europa con la vanguardia histórica. La creación colectiva intenta incentivar la participación y el cambio.⁴¹

En su libro *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, editado en La Habana (1978), Francisco Garzón Céspedes asevera:

La importancia renovadora de la creación colectiva dentro del teatro latinoamericano está marcado: por sus métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos, y la problemática de una comunidad, zona o sector social específicos.⁴²

En 1930 aparece el Teatro del Pueblo en Argentina, fundado por Leónidas Barletta; el Teatro Experimental de la Universidad Católica de Chile en 1941; y el Teatro del Pueblo en Uruguay, 1937. Estos teatros, que no formaban parte de la clasificación convencional, donde lo común eran representaciones de dramas románticos españolizados y bucólicos, conformaba el ámbito teatral de principios de siglo XX, la nueva corriente teatral se extendió por Latinoamérica. Su carácter se resume a partir del activismo de sus miembros, quienes se organizaron a partir de una propuesta contraria a la tradición teatral anterior, especialmente contra el teatro comercial. Esta militancia implicaba también una negación hacia el teatro *viejo*, que no era más que el teatro que se hacía de manera comercial y de tipo españolizado.

Durante esta época se intentó conseguir textos y la conceptualización de montajes extranjeros desconocidos en Latinoamérica. Ya en los años cuarenta se había comenzado a experimentar con técnicas innovadoras dentro de la actuación. El director de escena funcionaba como orientador estético e ideológico del grupo, y el escenógrafo, su colaborador principal; entre ambos construían la estética del montaje.⁴³

Estas acciones construyeron la idea didáctica del teatro; la educación a través del teatro se complementaba por medio de la edición de revistas, exposiciones, conferencias, etcétera. Los directores

⁴¹ Osvaldo Pellettieri. *Teatro latinoamericano de los 70*, p.25.

⁴² Pedro Bravo-Elizondo., p. 15

⁴³ Osvaldo Pellettieri, *Op. Cit.* p. 25.

montaban obras de autores como O'Neill, Pirandello, Strindberg y del expresionismo europeo, los cuales representaban las corrientes innovadoras del teatro y del arte en las primeras décadas del siglo XX. Igualmente Arthur Miller y Tennessee Williams se convirtieron en autores importantes para Latinoamérica, pero se debía contextualizar cada obra para incluir a los autores dentro del ámbito latinoamericano, consiguiendo así un acercamiento a la poética realista y lograr captar un público de carácter popular. A los autores de teatro comercial se les consideraba obsoletos.⁴⁴

Tiempo después, la madurez del teatro independiente se hace patente en Argentina, Uruguay, Chile, Cuba, cuando se retoma el teatro de Brecht con adaptaciones a la circunstancia latinoamericana (1950). Gracias a este tipo de teatro se cuestiona el contexto social injusto y reaccionario. Así es como en los años sesenta se concreta en Latinoamérica un nuevo sistema teatral. Una mezcla entre realismo reflexivo y el absurdo europeo, y se replantea la técnica de la creación colectiva⁴⁵. Pues impulsa la creatividad del individuo dentro de un grupo y se liga al redescubrimiento del aspecto ritual y colectivo como parte de una reacción a la tecnificación y especialización del teatro. La creación colectiva reivindica el arte creado por y para las masas.⁴⁶ Aunado a este movimiento se producen una serie de hechos en el campo intelectual y en el ámbito social que explican la razón del cambio: triunfo de la revolución cubana, auge de la clase media y de la sociedad de consumo, afirmación de la contracultura juvenil,⁴⁷ apogeo del denominado "boom" latinoamericano, profesionalización creciente de los directores y actores del teatro independiente o experimental.⁴⁸

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 26-29.

⁴⁵ Según Patrice Pavis: La creación colectiva es un espectáculo que no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral. A menudo el texto ha sido establecido después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante. *Diccionario del teatro*. 2013, p. 100.

⁴⁶ *Ibíd.* p.101.

⁴⁷ Contracultura vista como valores, tendencias y formas sociales opuestos a lo establecido en una sociedad. Movimiento organizado cuya acción influye a las masas. Cultura a la contra. Término acuñado por Theodor Roszac en *El nacimiento de una contracultura*, (1968)

⁴⁸ Osvaldo Pellettieri, *Op. Cit.*, p. 31.

La primera experiencia sistemática del fenómeno de la creación colectiva en Latinoamérica documentada se produjo en Cali, con el Teatro Experimental que dirigía Enrique Buenaventura⁴⁹ durante el periodo comprendido entre 1963 y 1964. A partir de ese momento surgen grupos similares en el territorio latinoamericano. Su aparición se liga a la situación social de otros países, solo así se entiende su significación; asociando sus montajes escénicos con el subdesarrollo latinoamericano, las dictaduras y la condición marginal de una gran parte de la población. Los temas investigados, improvisados y puestos en escena por estos grupos tienen que ver con una temática ligada a la lucha popular. Los creadores de estas tendencias buscan precisamente al receptor popular, ya que conciben al teatro como práctica social y de concientización política. Este concepto se ve concretado a partir de dos actitudes fundamentales del teatro político europeo: la tendencia a la propaganda política inmediata, cuyo origen se encuentra en la propuesta de Piscator, y la tendencia teatralista a partir de los conceptos de Brecht.⁵⁰

En consecuencia, se comienzan a utilizar procedimientos que parten del expresionismo: desdoblamientos, aislamiento, empuñamiento del protagonista que no actúa frente a los problemas. Es así que se presenta una realidad donde el público reconoce y decide participar de la crítica hacia el autoritarismo. Esta etapa es uno de los pocos momentos de la vida teatral de varios países latinoamericanos en los cuales el teatro se instaura como práctica social.

Para Stella Martini y Nora Mazziotti⁵¹, referirse a la producción artística de los años setenta incluye una paradoja, ya que la realidad política sólo permite la creatividad entre 1970 y 1975. Durante este periodo, en el campo intelectual, aparece el auge de los estudios políticos, sociológicos, literarios y psicoanalíticos, así como el "boom" literario latinoamericano. Se produce una modernización del estilo periodístico y con la práctica literaria del ensayo se explora la identidad nacional. Se amplía el panorama

⁴⁹ Director del Teatro Experimental de Cali y referente obligado al hablar de Creación colectiva en América Latina. (*Geografías del teatro en América Latina*, Marina Lamus Obregón, Bogotá, 2010. p.334.)

⁵⁰Oswaldo Pelletieri. *Op. Cit.* p. 35

⁵¹ *Ibid.* p. 135

de revisión sobre la historia. El cine también aporta filmografía de corte documental importante con el trabajo de Fernando Birri en Argentina, Patricio Guzmán en Chile, Santiago Álvarez en Cuba.⁵² Es una etapa de gran producción artística que cuenta con receptores interesados. Se acentúa el fenómeno social de una juventud cuestionadora. Desde el plano político, la época plantea una sociedad diferente, surgida de un concepto antiimperialista a la luz de la consigna: "liberación o dependencia."⁵³

Los dramaturgos, Roberto Cossa (1934-) en Argentina, Manuel Galich (1913-1984) en Guatemala, Enrique Buenaventura (1925-2003) en Colombia, Augusto Boal (1931-2009) en Brasil, Atahualpa Del Cioppo (1904-1996) uruguayo, en su mayoría pertenecientes a la clase media intelectual y progresista del momento, son representantes de la ideología revolucionaria de la época y como productores dramáticos se ubican al margen de las instituciones de la cultura oficial. Ellos se plantean la búsqueda de un arte que responda al momento político del país, y al tiempo histórico en el que viven. El teatro constituye su herramienta política.⁵⁴

⁵² Fernando Birri. Cineasta argentino nacido en 1925. Conocido como "el padre del nuevo cine latinoamericano." Inició su trabajo documentalista en 1959 con *La primera fundación de Buenos Aires*, cortometraje. Patricio Guzmán, nacido en Santiago en 1941, se convierte en el principal documentalista de su país. Su trabajo se centra en retratar la dictadura de Augusto Pinochet. Su primer trabajo: *La tortura y otras formas de diálogo* (1968) cortometraje. Santiago Álvarez nace y muere en La Habana, Cuba. 1919-1998. Su trabajo inicia con documentales que denuncian la discriminación racial en Estados Unidos, la guerra de Vietnam y el imperialismo en Latinoamérica. Trabajó para noticieros y en colaboración con varios cineastas. Su primer trabajo: *Forjadores de la paz* (1961), cortometraje. www.IMDb.com 20/04/2016.

⁵³ Stella Martini y Nora Mazziotti. "El teatro político en la década del setenta" en *Teatro latinoamericano de los 70*. pp. 135-136.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 136

I.2.2 México

I.2.2.1 Estridentismo y Teatro El Murciélago

El fenómeno de la ruptura estética que envolvió a las artes mexicanas en los años veinte es un fenómeno paralelo a la ruptura de finales del siglo XIX en Europa. Pero al surgir en un país latinoamericano, sus elementos y características le otorgan el rango de modernidad, aunque conservan características completamente diferentes.

La situación mundial de posguerra y específicamente en México de pos-revolución, provocó que movimientos ligados a la vanguardia tuvieran que asentarse más en el ámbito político y dejar de lado la pretensión del espectáculo para comprometerse con la sociedad en un escenario real, para lograr finalmente la influencia necesaria que buscaron en sus inicios. Así, se abandonan los sueños vanguardistas utópicos y se comprometen con hechos concretos, como por ejemplo la afiliación y militancia activa dentro del Partido Comunista. La realidad histórica y política terminó neutralizando muchos de estos proyectos.

En el México pos-revolucionario la vida social y cultural tarda en reestructurarse. La Revolución deja resentimiento y odio además de enaltecer la figura del caudillo, lo que impide que la sociedad termine de construir una identidad renovada. Una parte de la modernidad mexicana tiene sus orígenes en los conceptos europeizados, pero hubo que construir un término adecuado para la realidad por la que transitaba el país. El arte es uno de los elementos que aportará más al concepto de modernidad en nuestro país, así es como los artistas deben regenerar la cultura.

La modernidad no es sólo cambio puro, sucesión de acontecimientos; es difusión de los productos de la actividad racional, científica, tecnológica, administrativa. Por eso la modernidad implica la creciente diferenciación de los diversos sectores de la vida social: política, economía, vida familiar, religión, arte en particular, [...] ⁵⁵

⁵⁵ Alain Touraine. "Las luces de la razón" en *Crítica de la modernidad*, 1994.

La discusión sobre la creación de una nueva cultura mexicana pareciera que está conformada por una dicotomía: la modernidad y el nacionalismo. El mal entendimiento de ambos conceptos logra una confusión entre lo folclórico, entendido como la tradición y lo prehispánico, y los nuevos movimientos europeos de vanguardia. Esta confusión alienta la fragmentación de la visión del concepto de modernidad en la realidad mexicana pos-revolucionaria. Una de las manifestaciones que ilustran el estado de la sociedad de principios de siglo XX es el muralismo. Ser moderno y ser nacionalista, paradoja que contiene el nacimiento del arte mexicano a principios del siglo XX. Las corrientes políticas de esta época buscan darle un sentido estético a la Revolución. Surge la idea del artista militante u obrero y se concibe la idea de que el arte debe ser una herramienta ideológica. Una de las principales influencias dentro del arte mexicano es el arte soviético que plantea el realismo socialista.⁵⁶ En esta época el ambiente artístico es ecléctico, y los mismos conceptos de modernidad y nacionalismo varían.

Ya en los años treinta, los precursores de las corrientes políticas y de cultura nacional promovidas por Vasconcelos tuvieron influencia en la formación de la cultura mexicana moderna. Su concepción es primordial para lograr la unificación de la nación donde la educación y la academia conservan la importancia basada en "Lo que en Vasconcelos fue una intuición más o menos espontánea acerca del papel social del artista como constructor de símbolos y tradiciones integradoras, pronto se volvió cuestión de interés estratégico nacional."⁵⁷

El Estridentismo nace dentro de la nueva cultura propuesta por Vasconcelos, y como parte de todos los movimientos de vanguardia que compartía el ámbito artístico. El Estridentismo en México

⁵⁶ "El realismo socialista, por ser el método base de la literatura y de la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente correcta de la realidad y su desarrollo revolucionario, además debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo." André Bretón y Louis Aragón. *Surrealismo frente a Realismo Socialista*. Barcelona, Tusquets, 1978, p. 73.

⁵⁷ Reyes Palma "Arte nacional y vanguardia (1921- 1952)" en *Modernidad y...* p.92

tuvo cabida en un periodo corto, entre 1921 y 1927. Este movimiento consideraba que el arte había llegado a un punto de agotamiento, y al igual que el lenguaje y cualquier expresión creativa, se encontraba vacío. "Los estridentistas se apoyaron en el ritmo de la época y lo fusionaron a la misión que según ellos, el arte tiene en el destino y en el desarrollo de la historia [...]"⁵⁸ Uno de los temas centrales del proyecto es que el arte debe cumplir una función espiritual. Los miembros del movimiento planteaban que el arte es el medio para traducir las emociones, darles sentido; el arte no debe ser racional. La emoción es la fuente primordial de la creación estética y ésta lo mantiene vivo. Uno de sus representantes fue German List Arzubide, Arqueles Vela y Manuel Maples Arce, este último defendía que "el arte no trata de probar algo científicamente, sino que basta con justificar una necesidad espiritual."⁵⁹ Con este tipo de afirmaciones queda claro que la característica principal de la literatura para este grupo era la emoción desprovista de tono racional.

Para los estridentistas la ciudad representa la imagen clara del espíritu moderno y la utilizan como medio para proyectar sus ideas. Las imágenes de que se vale la plástica se aprecian en el muralismo, para construir la interpretación de una realidad citadina contradictoria. La ciudad se convierte en un campo de expresión que no se había tocado con anterioridad. La ciudad y los elementos de la industrialización representan ejes del discurso estridentista, teórica y plásticamente.⁶⁰ Edward Weston y Tina Modotti fotografían la ciudad entre cables y postes de luz. "La ciudad de México y la vida de los años veinte está retratada en el estridentismo."⁶¹ Lo que provoca una politización aunada a las inquietudes sociales, por consiguiente, los estridentistas reorientan su práctica hacia otros medios.

El teatro estridentista tiene como principal representante a Germán List Arzubide. Asimismo, Luis Quintanilla destaca por la creación de un espectáculo: El Teatro Mexicano del Murciélagos, único

⁵⁸ Luis Mario Schneider. *México y el surrealismo*. p. 36.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 22

⁶⁰ Ana Isabel Pérez "Utopía y realidad, la ciudad en la plástica" en *Modernidad y...* p. 97

⁶¹ Amalia Rivera, "El estridentismo conmocionó nuestro arte en los años veinte: List Arzubide", entrevista en *La Jornada*, 4 de abril de 1992, p. 33.

remanente del movimiento de vanguardia en forma. Este grupo deviene del llamado Teatro Sintético de Teotihuacán, donde cada obra plasma una emoción, una acción o una brevísima historia, con temas costumbristas y asuntos de la vida mexicana⁶². En este teatro también participaban creadores teatrales de guiñol, uno de estos representantes es Germán Cueto. El Teatro Sintético ha sido clasificado como teatro popular urbano de carácter didáctico, pues estaba conformado por obras en un acto que trataban costumbres populares.⁶³ Cueto escribe una obra vanguardista donde se hace una lectura metafórica del caos y la desesperanza causada por los ideales no realizados de la Revolución mexicana. El "teatro sintético", se aleja de las convenciones realistas de la época y al mismo tiempo de los excesos verbalizantes del teatro político. La propuesta es un teatro económico, ceñido y puntual que habla más de la inteligencia y la reflexión que de la identificación afectiva.⁶⁴ Por otro lado, el teatro de formato breve ya existía: los sainetes, las pastorelas, las tonadillas, los coloquios, los monólogos, los juguetes cómicos, constituían piezas cortas de índole colonial caracterizadas como género chico.⁶⁵ Ante la aparición de esta nueva forma de hacer teatro, José Gorostiza expresó su opinión sobre el Teatro Sintético:

Detengamos la atención sobre este repentino brote de teatro mexicano (teatro sintético), que, a pesar de algunas interpretaciones nadie acierta a definir.

¿Es gran guiñol en su forma dramática y Chauve-souris⁶⁶, cuadro plástico o melopea en la música? Francamente no nos interesa averiguarlo. Nos basta saber que no es teatro.

⁶² John Nomland. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*. p. 80.

⁶³ *Ibid*, p.83.

⁶⁴ Eugenia Revueltas. *Raíces anarquistas del teatro de la Revolución Mexicana*. pp.31-32.

⁶⁵ Daniel Meyrán. *El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad...* p. 2

⁶⁶ El término es importante pues este tipo de espectáculo tenía muchos seguidores. El término es La Chauve-Souris (El calvo-ratón o el ratón-calvo) y fue el nombre de una compañía teatral dirigida por Nikita Balieff, un actor ruso que inició su carrera en el Teatro de Moscú bajo la dirección de Constantin Stanislavski. Quien al no querer seguir interpretando pequeños papeles decidió crear una compañía de comedia. El primer nombre que tuvo la compañía dedicada al espectáculo de cabaret se llamó *El Murciélagos* y tuvo gran éxito hasta la llegada de la Revolución Rusa en 1917. Balieff sale de Rusia y forma nuevamente un grupo de vaudeville: La Chauve Souris que tuvo presentaciones en París hasta que un productor inglés lo lleva a Londres. El espectáculo estaba construido principalmente por cuadros inspirados en canciones folclóricas, baladas antiguas rusas y cuadros de mímica y sketches. Un crítico teatral inglés nombró este teatro como "teatro puro" y dijo de los actores: "Barbarian ecstasy, gallantry under French Louis naïve bufoonery, the porcelain sentimentality of Sevres or Dresden- all come alike to these superbe artists". (*The Oxford Companion to the Theatre*. p.68) Podría pensarse que

En una mínima porción de diálogo caben apenas las emociones elementales -miedo, muerte, peligro que no implican la individualidad. [...] La palabra sintético encierra quizás una fallida intención de comprender los diversos géneros teatrales en un sólo espectáculo.⁶⁷

Pero el teatro Mexicano del Murciélago intentó otra propuesta distinta a la del Teatro Sintético, pues de alguna manera tenía influencias del teatro Murciélago creado por Nikita Balieff. Al parecer la función, pues sólo hubo una función, estaba constituida por cuadros en una percepción fragmentada de la vida contemporánea donde se incluían danzas y canciones populares que provenían principalmente del estado de Michoacán. En este sentido es que su relación con la vanguardia propuesta en Europa se vincula con la propuesta mexicana. Mientras que en Europa la vanguardia experimentaba estas nuevas formas de expresión con características muy similares, en México parece que llegan tarde o en un momento poco propicio para que el grueso de la gente se interese. Ante este tipo de espectáculo la crítica se polarizó.

Algunas de las opiniones fueron:

La crítica ha recibido esta labor de diversa manera. Unas veces despótica, otras calurosa, otras enfurecida, pero en el fondo siempre con marcado interés, porque sería preciso tener la insensatez del tezontle para no comprender que se está frente a algo nuevo y algo nuevo bello, que no es lo común.⁶⁸

Reconozcamos sin embargo, con Quintanilla, que El Teatro Mexicano del Murciélago está hecho sobre todo para públicos extranjeros, donde el exotismo de nuestro folklore (sic.) será esa teatralidad, de la que nuestro medio carece. Lo ideal sería que lo tuviera en todas partes.⁶⁹

Como vivimos con un retraso de cincuenta años y once meses respecto al movimiento artístico mundial no hay manera de sufrir las invasiones dinamistas, unamistas, estridentistas y cubistas.⁷⁰

Este último comentario de Doria suena ambiguo pero representa muy bien la percepción de la intelectualidad que se sentía lejos de lo que sucedía fuera de Latinoamérica, y especialmente de México.

Se le ha dado mucha importancia a las características nacionales o de exaltación a lo folclórico en el teatro Murciélago, pero habría que ver algunos de sus elementos. Efectivamente contenía un rasgo de folclor pero también hay una forma representacional sintética y multidisciplinaria que es la esencia

el nombre de *El Murciélago* fue importado de este teatro que sin duda comparte características con la propuesta mexicana.

⁶⁷ José Gorostiza, "Glosas al momento teatral" en *El Universal ilustrado*, 1925, México, p. 63.

⁶⁸ Júbilo, "Comentarios teatrales", *El universal ilustrado*, 1924, p.14.

⁶⁹ *Ídem*.

⁷⁰ Doria. *La antorcha*, 1924, p. 32.

del espectáculo. Una manera estridentista de acercarse a los temas fragmentados y la multiplicidad de elementos que la conforman. El contenido es totalmente nacional, una representación de lo propio como la búsqueda de una identidad dentro del panorama teatral europeizante y donde este teatro se convierte en una suerte de rompimiento, por lo mismo podría insertarse en la expresión vanguardista. Existe también una mirada hacia el México moderno y los elementos que conforman el espectáculo dejan de ser importados, se comienza a crear una identidad mexicana.

I.2.2.2 Hacia un teatro político

El teatro posibilita la reflexión y posee una fuerza social de cambio, es por esto que lo hace un instrumento ideal para transformar sociedades. Con frecuencia el discurso dramático teatral se convierte en instrumento de exaltación o crítica hacia la sociedad; no solo posee una fuerza estética sino metaliteraria, particularmente rastreable en el teatro político.⁷¹

Aunque toda forma estética formula una crítica, el teatro logra el impacto político, estético y moral en el momento mismo de su comunicación pues diversos emisores comunican su mensaje frente a receptores colectivos que lo asimilan, lo decodifican, lo vuelven parte de su experiencia cotidiana y lo asumen como algo vivido. Por medio de la catarsis, que definida por Rousseau en el Diccionario de Patrice Pavis afirma:

[La catarsis es] una emoción pasajera que no dura más que la emoción que la produce, un vestigio del sentimiento natural, pronto ahogado por las pasiones, una piedra estéril, que se alimenta de algunas lágrimas y jamás produce el mismo acto de humanidad.⁷²

La experiencia teatral se puede considerar como "un proceso de asimilación a los procesos de identificación y de placer estético."⁷³ Y por lo tanto se convierte en objetivo central del evento teatral; un

⁷¹ Eugenia Revueltas. *Raíces anarquistas del teatro de la Revolución Mexicana*, p. 11

⁷² Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, p.65

⁷³ *Ídem*.

mensaje claro y que trae consigo igualmente, un suceso que no se olvidará pues se le relaciona a un sentimiento específico en nuestra memoria.

Pero finalmente, el público accede al fenómeno teatral llamado por una expectativa, es decir, escoge lo que quiere ver, sea por la temática, los actores, el director, etcétera. De ahí que en cada época se dé un género dominante. En México, desde 1908 y las décadas siguientes, la esperanza y el desencanto fueron los ejes narrativos, éticos y políticos que dominaron la dramaturgia mexicana de la primera mitad del siglo XX. Los dramaturgos de entonces vislumbraron un futuro oscuro y poco prometedor del movimiento revolucionario que en ese momento no era evidente, aunque lo sería para la segunda mitad del siglo.⁷⁴

En los textos teatrales de principios de siglo el carácter crítico y revolucionario conserva gran fuerza, tal vez porque el teatro conlleva una fuerza persuasiva que apela, no tanto a los conocimientos previos del acontecimiento, sino a la experiencia acerca de ellos y a lo que se ha llamado la reflexión natural que da la vida sin importar la educación formal que tengan los espectadores.⁷⁵ Dentro de este panorama, Ricardo Flores Magón, Carlos Barrera, Pérez Taylor y Juan Bustillo Oro crearon obras cuyo sustrato ideológico es la propuesta del socialismo libertario.

Las obras escritas entre 1915 y 1918 tienen como eje ideológico la Revolución mexicana, a la que se vinculan las estructuras teatrales, para hacer llegar a los espectadores un mensaje que no deje dudas: las clases sociales han sido explotadas, humilladas y marginadas, a tal grado que el único camino es la revolución, pero una revolución que no apunte a las instituciones. El pueblo por sí mismo debe encontrar el camino para alcanzar lo más preciado del hombre, la libertad.⁷⁶ Y el teatro se convierte en el mejor medio para representar estas ideas.

⁷⁴ Eugenia Revueltas. *Op. Cit.*, p.14

⁷⁵ *Ídem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p.22.

Uno de los movimientos paralelos en la cultura de las primeras décadas del siglo XX, fue el "grupo sin grupo", formado por José Gorostiza, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano a quienes se les atribuye también el título de Contemporáneos, y que formaron el Teatro de Ulises, referencia fundamental al hablar de la historia del teatro mexicano. El 3 de enero de 1928, Teatro de Ulises estrena su primera obra. Detrás de este concepto existía una propuesta de reflexión sobre el repertorio contemporáneo. La propuesta abarca traducciones y adecuaciones para la renovación teatral del momento. Uno de sus objetivos era lograr el acercamiento del público capitalino al teatro que se hacía en otras latitudes, donde se incluían escenografías modernas, y también se integraban las artes plásticas; pintores como Manuel Rodríguez Lozano o Roberto Montenegro participaron como escenógrafos y en los decorados.⁷⁷

Pero los escenarios seguían ocupados principalmente por el teatro a la española, el de vodeviles, el de carpa, la zarzuela y el de revista, inclusive el Teatro del Murciélago parece que a los de Ulises les parecía demasiado folclórico para la expectativa que mantenían. Finalmente fue el teatro de Ulises el que le daría identidad a lo que se puede llamar el comienzo del teatro *de arte* en México.⁷⁸ Sus montajes llegaron a cuestionar lo convencional, gustaron o disgustaron apasionadamente, finalmente trazaron el inicio del concepto *puesta en escena* desde otra perspectiva.⁷⁹

Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno fundaron en 1931 el Teatro de Ahora, que como su nombre lo indica, está volcado sobre el presente.⁸⁰

I.2.2.3 El teatro de Ahora

El teatro de Ahora pretendió crear un teatro diferente, alejado de las propuestas de corte sicologista. Dejar de lado el teatro de comedia con asuntos de alcoba y enredos donde los estereotipos de las

⁷⁷ David Olguín. *Un siglo de teatro en México*. p.55.

⁷⁸ *Ibid.*, p.59.

⁷⁹ Olguín. *Op. Cit.*, pp. 59-60

⁸⁰ Revueltas, *Op. Cit.*, p.23

costumbres mexicanas eran centrales y al mismo tiempo alejado del tipo españolizado que consideraban: un teatro de "realidades ajenas." Se planteó un teatro de orientación social respecto a la situación política, social, económica y laboral por la que atravesaba el país.

Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno no sólo fijaron una postura teatral, también manifestaron una postura ideológica. Para ellos el teatro tenía que cumplir una función que serviría para dar a conocer los problemas de manera inmediata, y que su fin no estuviera centrado en el simple entretenimiento. Magdaleno y Bustillo Oro echaron mano de diversos recursos poco utilizados en México, como las proyecciones de cine sobre el escenario, manipulación de la iluminación para focalizar acciones, cambio de actos a *tiempos*.⁸¹ La inspiración principal surge a partir del conocimiento de las teorías propuestas en Europa y coincide con la traducción al español del libro de Piscator: *Teatro político* (1930). "La obra artística debe estar hondamente enraizada en su tiempo para que sea una realidad efectiva dentro de él y alcance perennidad," cita Magdaleno a Piscator. Así es como llega su propuesta de teatro político al que nombraron Teatro de Ahora, y su estructura, desde el punto de vista de Magdaleno, debe estar conformada por una temática contemporánea sobre los problemas que aquejan a la sociedad mexicana del momento.⁸²

Una vez conocidos los conceptos y tendencias del teatro de Piscator, Magdaleno y Bustillo Oro se propusieron escribir obra dramática propia para "intentar una serie de presentaciones públicas de este teatro" sin dejar de insistir en que serían la primera tentativa de esta clase en América Latina.⁸³ Los autores propondrían un teatro de modalidades desconocidas o no practicadas en el medio teatral de esa época y cuya efectividad estuvo siempre en duda, por esto mismo y reconociendo que no había obras para y sobre la realidad mexicana, se dieron a la tarea de escribirlas hasta lograr un total de ocho obras que utilizarían para la primera temporada de su proyecto.

⁸¹ David Olguín, p.70

⁸² Franco y Escobar, *Teatro de Ahora*, p.74.

⁸³ *Ibid.*, p. 79

Nuestra posición [...] consiste en aportar a la dramática hueca de nuestro tiempo, un contenido vital que vuelva a elevarla a su rango de energía directriz, confirmando al teatro político como la modalidad que ha de salvar a nuestra [sic] arte del vacío profundo en el que se debate.⁸⁴

Bustillo Oro explica el sentido de la palabra *político* centrando su razonamiento en la idea de la economía como factor de desarrollo técnico:

vida y teatro se apartan desde hace muchos años, y si se busca el punto de divergencia se hallará en algo que el maquinismo creciente, la perfección técnica de los métodos de producción y la especie de internacionalismo creada por los medios de comunicación rápida, han realizado vigorosamente como factor esencial del desarrollo de nuestra vida: la economía.⁸⁵

Esta mirada que vislumbra una globalización generada por el sistema económico de dominación capitalista, remarcaba la desigualdad. No había duda para Bustillo Oro que la economía era la "base de la lucha política".[...] Por tal razón, el arte, específicamente el teatro, no se podía detener en asuntos convencionales que carecían de significado para los que menos tenían.⁸⁶

Muchas fueron las voces que criticaron o reconocieron el papel de Bustillo Oro y Magdaleno dentro de los inicios del teatro mexicano. Algunos críticos del momento como Júbilo (Guillermo Castillo) periodista del *Universal Gráfico*, apunta de manera sarcástica: "El esfuerzo de estos jóvenes es digno de todo encomio, y de algo más, de ayuda", y continúa con la opinión sobre la obra *Emiliano Zapata* (1932) a la cual no considera obra de arte porque "Magdaleno, con todo y ser un muchacho inteligente, todavía no sabe hacer teatro". El crítico privilegia los cánones tradicionales de la construcción dramática cuando expone que en el nivel de acción se debería seguir un orden: la exposición, desarrollo y desenlace, lo cual no ocurre en la obra porque "el texto no está diseñado sobre la base causa-efecto", razón por la cual el crítico se empeña en decir que no sucede *nada* en los dos primeros actos o tiempos. Asimismo el crítico alude al descuido psicológico del personaje de Zapata. Júbilo insistió en la falta de acción en la obra y la califica de "eminente ateatral [...] Y no es obra

⁸⁴ *Ibid*, p.78

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ *Ídem*.

de teatro su *Emiliano Zapata*, porque no hay acción, porque todo en ella es discursivo y narrativo." ⁸⁷ Pero la obra intenta exaltar la lucha revolucionaria como resultado de un movimiento campesino, también incluye el enfrentamiento ante el paradigma inherente a toda revolución: la traición. Las instancias oficialistas se empeñaron en crear una imagen distinta de Zapata como luchador social revolucionario. La visión contradictoria entre política e historia que se crea sobre el personaje de Zapata da pie a que se le mire desde otra perspectiva y ésta se comienza a acercar al concepto que años después aparecería en el horizonte teatral como teatro documental. ⁸⁸

Después de tres temporadas de teatro y una veintena de obras, la censura oficial terminó con el proyecto de ambos dramaturgos. En noviembre de 1933 Mauricio Magdaleno Y Juan Bustillo Oro decidieron seguir por separado con su obra literaria en el ámbito de la novela, el cuento, el ensayo y el guión cinematográfico. La tercera temporada del Teatro de Ahora fue la última.

1.2.2.4 Rodolfo Usigli

Siguiendo una línea de investigación con referencia al teatro político o documental mexicano aparece en el panorama el dramaturgo Rodolfo Usigli, considerado el creador del nuevo teatro nacional quien durante años conservó, de alguna manera, un bajo perfil debido a su actividad fuera del país como becario en Yale y por los cargos que ostentó dentro del gobierno. Pero Usigli se lanzó con una obra monumental. El significado que tuvo para la sociedad posrevolucionaria fue un paradigma en la concepción del teatro nacional de aquellos años.

La obra *El Gesticulador*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 17 de mayo de 1947 ha sido considerada como el inicio de un teatro netamente nacional, capaz de producir obras de gran importancia. *El Gesticulador* marca un hito en el horizonte dramático mexicano. La importancia de

⁸⁷ Júbilo. "El teatro de Ahora", *El Universal Ilustrado*, 18 de febrero de 1932, pp.12, 41, Cit. en Franco y Escobar. *Teatro de Ahora...* pp. 94-95.

⁸⁸ *Ibid.*, p.95.

la obra radica principalmente en que pone de manifiesto la manipulación de los héroes revolucionarios por parte de las autoridades máximas del país, como lo eran el presidente Lázaro Cárdenas y poco después Manuel Ávila Camacho. Fue en el sexenio de Miguel Alemán cuando la obra obtuvo autorización para ser presentada dentro de la temporada de teatro mexicano de 1947. Alfredo Gómez de la Vega, director del Instituto Nacional de Bellas Artes fue destituido de su puesto meses después. La temporada sólo abarcó dos semanas.⁸⁹

Es innegable la influencia que en esos años tuvo la obra para un público que no estaba acostumbrado a verse reflejado en un escenario como lo es Bellas Artes. El teatro de carpa efectivamente reflejaba una crítica constante hacia el aspecto político, pero desde el punto de vista de los autores teatrales como Usigli, él mismo reconoce que:

Mi intención general, había sido la de trasladar al teatro en serio la temática del teatro popular, de revista o carpa, al que considero el teatro mexicano verdaderamente vivo, porque en medio de sus fallas, repeticiones, cosas de mal gusto, exageraciones, alienta un espíritu crítico y palpita la vida del país.⁹⁰

Usigli desarrollará en una trilogía⁹¹ de "comedias impolíticas" un estilo que tiene influencia del entonces recién desaparecido Teatro de Ahora, basado en la propuesta de Piscator que logra un experimento de drama político-social, donde critica de manera directa la situación por la que atravesaba el país. *El gesticulador* sigue con la propuesta de la trilogía de obras impolíticas, pero aunado a este tema también destaca la manipulación de la historia y la conveniencia de los que ejercen el poder para construir héroes o mitos. La figura del caudillo revolucionario se presenta como eje en la obra y existe una lucha constante entre lo que desea el personaje César Rubio-maestro y lo que representa el César Rubio-general. El discurso de Sarmiento⁹² adquiere una vigencia clara: la civilización confronta la barbarie.

⁸⁹ David Olguin. *Un siglo de teatro en México*, p.72

⁹⁰ Usigli, 1979a, p.556. Cit. en Olguín, p.72.

⁹¹ Las obras son: *Noche de estío* (1933-1935), *El presidente y el ideal* (1934) y *Estado de secreto* (1935). Cit. en Olguín, p.73-74.

⁹² Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) Autor de *Facundo o civilización y barbarie* (1845).

Por un lado la figura del caudillo al estilo villista, y por el otro, se encuentra al maestro de historia instruido, que cree firmemente en la educación y en un futuro promisorio por medio del conocimiento; lograr entrar al discurso de la modernidad a la hora de gobernar, dejar la violencia de lado, creer en las instituciones.

Los ideales revolucionarios quedan en el pasado, es importante decidirse a cambiar efectivamente la manera de vivir, de gobernar un país como México, pero se vuelve imposible desde la perspectiva de la obra; la desilusión sobre el futuro con instituciones honestas y un Estado confiable se desdibujan ante las amenazas de la realidad mexicana de 1947. Para Usigli: "la historia es un sueño", siempre con posibilidades de modificación, alteración, invención, para quienes la estudian, la reviven del pasado o la imparten en una escuela.⁹³ Pero parece que no es suficiente. A Usigli también se le acusó de reaccionario al no seguir las reglas dictadas por el gobierno, pues no destacaba el enaltecimiento de los valores revolucionarios, al contrario, se proponía criticarlos. El mismo Usigli declara que:

Lo que yo con mis enormes, insondables limitaciones, he pretendido realizar en toda mi carrera, por modesta o mediocre que sea, es un teatro para caníbales en el que el mexicano se devore a sí mismo por la risa, por la pasión o por la angustia, pero siempre, como la familia, cene en casa.⁹⁴

Después de *El Gesticulador*, Usigli siguió abordando el tema de la política y la historia desde diferentes puntos. "El arte del dramaturgo consiste en recordar con ayuda de la imaginación."⁹⁵ Su proyecto de teatro histórico consta de una trilogía llamada coronas: *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1963), que él mismo define como anti-histórico, éste se consolidó como uno de sus proyectos más importantes.

Por las aulas de Usigli pasaron varios autores de gran importancia: Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Hugo Argüelles, por

⁹³Usigli. 1956, p.376. Cit. en Olguín p.75.

⁹⁴ Usigli, 1979g, p.756. Cit. en Olguín, p. 81.

⁹⁵ Usigli 1979i, p.623. Cit. en Olguín, p. 82.

mencionar algunos de los más importantes dramaturgos que construyeron el teatro mexicano del siglo XX.

Varios años después, en la década de los sesenta, John B. Nomland intenta hacer un análisis sobre los temas tratados en el teatro después de la llegada de algunos autores de diferentes países, y quienes contribuyeron a romper esquemas para construir nuevas formas dentro del teatro mexicano, estos fueron Seki Sano, André Moreau, Charles Rooner, Alejandro Jodorowsky, que se hicieron presentes con mayor fuerza en la época de la posguerra.⁹⁶

La característica sobresaliente entre los escritores jóvenes es que se interesan muy poco en los problemas sociales o políticos de su país. Escribir teatro es su única preocupación, aunque no tengan mucho que decir.[...] se da más atención a un estado de ánimo o a una atmósfera ambiental que a la situación misma, y lo que se dice es menos importante que la manera como se expresa.⁹⁷

Pareciera que esta cita no ha perdido vigencia ante el momento por el que actualmente pasa el teatro mexicano. Aún así se debe reconocer que es difícil no encontrar un dramaturgo mexicano de la segunda mitad del siglo XX que escape a la influencia directa o indirecta de Usigli.

Vicente Leñero, dedicado al periodismo y a la dramaturgia retoma este interés por el análisis, la crítica o el retrato de la realidad desarrollando un teatro que habla de lo inmediato y que también retoma casos específicos de la historia para volver a poner el tema sobre la escena. Tal es el caso de la obra *El Juicio* (1971) o de *Martirio de Morelos* (1981), obras de corte documental. Me parece importante retomar la opinión de Usigli sobre el trabajo de Leñero, específicamente cuando éste asistió a la obra *Pueblo rechazado* (1968). Leñero escribe:

Fuimos a beber whisky y a comer bocadillos al restorán Noche y Día de la calle Dinamarca. Usigli empezó con una larga lección de composición dramática. Me habló de la necesidad de rescatar el realismo mexicano que se apoyaba en los principios aristotélicos, antes de dar el salto al absurdo o a ese teatro que gente como Piscator o Peter Weiss habían propagado por Europa y ahora contagiaba a América. Era lógico el éxito. Usigli entendía perfectamente las razones por las que el teatro documento o esas formas de

⁹⁶ Olguín, p. 100.

⁹⁷ John Nomland, 1967, p. 293. Cit. en Olguín, p.103.

teatro político alcanzaban con facilidad una respuesta favorable, pero lo que un escritor debía preguntarse es qué tan importante para él resulta la vida de una obra, una vez rebasado el impacto periodístico. [...] La obra tiene virtudes –me dijo Usigli– y usted debe sentirse satisfecho. La obra me gustó, de veras, y no se lo voy a decir en privado como hace todo el mundo. Se lo voy a decir públicamente en un artículo que escribiré en *Novedades*. Ahora que comienza su carrera en el teatro va a conocer lo ingrato que es este medio, pero también lo fascinante.⁹⁸

Finalmente Usigli dio el espaldarazo a Leñero en su entrada al ámbito teatral mexicano. Efectivamente escribió un largo artículo en el suplemento cultural del periódico *Novedades*, remata el artículo:

Impresionado aún por la representación de la pieza de Leñero, la comenté con Max Aub, quien me dijo: "Para mí, aunque sin olvidar el advenimiento de otros autores, ni menospreciar sus obras, que se han destacado, ésta de Leñero constituye el mayor acontecimiento del teatro mexicano desde el estreno de *El gesticulador* en 1947." Y yo coincido. Bienvenido al maravilloso infierno del teatro, Vicente Leñero.⁹⁹

I.3 Vicente Leñero, representante del teatro documental en México

I.3.1 Breve semblanza de Vicente Leñero

Nace en Guadalajara Jalisco el 9 de junio de 1933. El joven Leñero tuvo una marcada tendencia a la lectura y al teatro de títeres con los que organizaba pequeñas representaciones familiares. Casi al mismo tiempo comienza su gusto por la escritura en un periódico familiar.¹⁰⁰ En el tercer año de la carrera de ingeniería civil en la UNAM, Leñero se propone entrar a la escuela de periodismo Carlos Septién García, pensando que ahí le enseñarían a escribir. "En realidad nunca me interesó ser periodista".¹⁰¹ Antes de terminar la carrera de ingeniería le otorgaron una beca para estudiar en Madrid en el Instituto de Cultura Hispánica. A su regreso intenta concluir ingeniería y al mismo tiempo participa en un concurso de cuento en el que los jurados son: Henríque González Casanova, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Guadalupe Dueñas. Su primer libro publicado fue *La polvareda*, libro de cuentos publicado

⁹⁸ Vicente Leñero. *Vivir del teatro*. Tomo I. p.39.

⁹⁹ Rodolfo Usigli. "Hombre al teatro", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. 9 de febrero de 1969. pp. 3-7.

¹⁰⁰ Leñero. *Vivir del teatro I*. p.11.

¹⁰¹ Leñero. *La inocencia de este mundo*. p. 291.

en 1959. Comienza a trabajar como reportero en el semanario *Señal*, asiste a talleres de creación literaria en el Centro Mexicano de Escritores. Comienza a escribir guiones de radionovela para la XEW, lo que le da los inicios del oficio de guionista. Comienza la escritura de su primera novela: *La voz adolorida*, en el taller de Juan José Arreola. La novela es publicada en 1961 y es entonces cuando Ramón Xirau le recomienda pedir la beca del Centro Mexicano de Escritores. Así es como inicia la escritura de *Los albañiles*, con la que gana el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, tiempo después, en 1970, Leñero adaptará la novela a obra teatral y a guión cinematográfico. Ambas adaptaciones consiguieron igualmente reconocimientos en su momento.

En 1968, Vicente Leñero surge como dramaturgo con la obra *Pueblo Rechazado*, basada en documentos y artículos periodísticos sobre el caso Lemercier.¹⁰² A partir de ese momento se comienza a hablar de una nueva corriente dramática en el país. Se le relaciona con el docudrama y es considerado uno de los precursores de lo que se llamará la nueva dramaturgia.¹⁰³ En general el teatro de Leñero rompe con el costumbrismo que marcó fuertemente la década anterior. Según el doctor Armando Partida Tyzan existen dos tendencias dentro de su estilo: el teatro documental y el teatro realista.

Gracias a su influencia periodística se acerca al testimonio de la realidad nacional. Sus propias inquietudes lo llevan a un cuestionamiento directo sobre temas de interés social. Así es como inicia su vinculación con el teatro documental. Básicamente son cuatro las obras que se incluyen en este rubro: *Compañero* (1970), *El juicio* (1971), *Los hijos de Sánchez* (1972) y *Martirio de Morelos* (1981). Con *La mudanza* (1979), Leñero inicia su incursión dentro del teatro de ficción. Es importante resaltar que para

¹⁰² En vísperas del Segundo Concilio Vaticano, a finales de los cincuenta y principio de los sesenta, el monasterio benedictino de Santa María de la Resurrección, a las auras de Cuernavaca Morelos, el obispo Sergio Méndez Arceo y el sacerdote belga Gregorio Lemercier, fundador y prior conventual, enfrenta a las autoridades tradicionales del Vaticano al implantar el psicoanálisis en forma de terapia de grupo aplicado a monjes y postulantes. Finalmente es sometido a juicio y Lemercier decide separarse de los cánones que se dictan en Roma con el objeto de encontrar a Dios por nuevos caminos. Lemercier es acompañado por los monjes que deciden seguirlo. (Vicente Leñero. *Vivir del teatro*. Tomo I, p. 19)

¹⁰³ Armando Partida Tyzan. *Dramaturgos Mexicanos 1970-1990*, pp. 120-122.

el dramaturgo era vital el montaje de cada una de sus obras antes de escribir la siguiente, es por esto que la totalidad de sus obras dramáticas han sido presentadas ante un público. "Lo que hace teatro al teatro, es que las obras se monten, porque son para ser vistas más que para ser leídas."¹⁰⁴

Además de ingeniero, escritor, periodista y dramaturgo, Leñero desempeñó varios cargos relacionados principalmente con el periodismo. Fue redactor, colaborador y jefe de redacción de varias publicaciones. Participó en el periódico *Excélsior* y tiempo después fue fundador y subdirector de la revista *Proceso*. Hasta su muerte siguió como miembro meritorio de esta revista. Incursionó en el ámbito cinematográfico desde 1972 como guionista, oficio que llevó a cabo de manera paralela a su carrera como dramaturgo y escritor. Recibió una gran cantidad de premios y reconocimientos por su obra narrativa, dramática y guionística. En el año 2000 recibe el premio Xavier Villaurrutia por *La inocencia de este mundo* y en 2001 el premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de literatura y lingüística. En 2007 recibe el Mayahuel de plata en el Festival de Cine de Guadalajara por su aportación al cine nacional. En 2010 le otorgan el Premio Nacional de Periodismo Carlos Septién García y ese mismo año es nombrado miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y toma posesión de la silla XXVIII el 12 de mayo de 2011. Ese mismo año es galardonado con la medalla Bellas Artes de México que otorga el INBA. Siguió activo hasta los últimos meses de su vida, publicando artículos y cuentos en la *Revista de la Universidad de México* y en su taller de creación literaria *Sólo los jueves*.

I.3.2 El teatro documental de Vicente Leñero

Su obra dramática ha suscitado estudios, ensayos y numerosas críticas periodísticas referidas a la puesta en escena de sus obras. La obra narrativa y dramática de Vicente Leñero representa un caso particular en el desarrollo de la cultura en México, ya que su inicio dentro de la literatura comienza por el periodismo, pasando por la narrativa para luego llegar al teatro y al cine.

¹⁰⁴ Alegría Martínez. *Entrevista a Vicente Leñero*. p 7.

La utilización de eventos reales contemporáneos, o del pasado, como materia prima para varias de sus obras logra una visión crítica hacia el poder en algunos casos, o hacia la historia oficial que el poder detenta. Es importante destacar que Leñero no tiene una identificación clara con algún grupo o corriente teatral mexicana. Suele ser ubicado a medio camino, entre la generación de los años cincuenta, como lo son los discípulos de Usigli, y la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana. Su teatro ha convivido con ambas generaciones siguiendo su rumbo propio; que va desde la identificación con el teatro de autor, hasta sus experimentos como *Nadie sabe nada*, *Clotilde en su casa* y *La noche de Hernán Cortés*, en donde su participación al lado del director Luis de Tavira busca lograr una obra que reúna texto y espectáculo.¹⁰⁵

Leñero fue un innovador dentro de la dramaturgia, especialmente en cuanto a su visión sobre el teatro documental y la relación que estableció entre director y dramaturgo. La obra dramática de Vicente Leñero se compone de veintitrés piezas. El mismo autor catalogaba en tres grupos su obra: piezas documentales, derivadas y originales. Bruce Swansey, por su parte, menciona tres ciclos: documental, adaptaciones y piezas domésticas. Las piezas documentales son: *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1969), *El juicio* (1971) y *Martirio de Morelos* (1981). En adaptaciones: *Los hijos de Sánchez* (1972), *Los albañiles* (1969), *Las noches blancas* (1981), y *La carpa* (1971), el tercer ciclo: *La mudanza* (1979), *Alicia, tal vez* (1980), y *La visita del ángel* (1981). Esta clasificación no hace referencia a las obras posteriores. Hilda Saray Gómez menciona que sería difícil incluir las obras posteriores dentro de uno de estos tres ciclos.¹⁰⁶

Armando Partida Tayzan hace una clasificación sobre el trabajo de este dramaturgo y observa una complejidad más profunda relacionada con la cercanía del teatro documental o docudrama como él lo nombra. Encuentra tres modalidades dramatúrgicas dentro del mismo estilo: documental, testimonial

¹⁰⁵ Hilda Saray Gómez. "Vicente Leñero y el teatro mexicano. La recepción de la crítica a lo largo de 25 años", *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*, pp. 65-66

¹⁰⁶ *Ídem.*

e histórica, incluidas estas tres dentro del docudrama pero con especificaciones distintas. En el primer grupo se incluyen *Pueblo rechazado*, *Compañero* y *El juicio*, pues son obras basadas en fuentes casi directas, es decir, en documentos y personajes relacionados directamente con el hecho que presenta la obra. En la segunda categoría, testimonial, se encuentra: *Los hijos de Sánchez*, sin negar el trabajo de Oscar Lewis y su adaptación directa a la obra homónima basada en testimonios de los personajes. En la tercera tendencia se encuentra *Martirio de Morelos* donde los documentos históricos oficiales son ya parte de la historia lejana.

Es obvio señalar que efectuamos esta clasificación por motivos metodológicos, ya que Leñero sigue diversos procedimientos dramáticos y estilísticos [...] establecidos por los temas en cuestión que determinan su propia individualidad.¹⁰⁷

Leñero mencionó en varias ocasiones que su elección de escribir teatro documental se debió principalmente a su falta de imaginación: "La primer circunstancia que me llevó a escribir teatro documental fue una limitación, no una cualidad."¹⁰⁸ Otros investigadores le otorgan a Leñero el crédito de inaugurar un nuevo género teatral en América Latina.

[Leñero] ha impuesto, al parecer un nuevo género teatral: el documental, que viene a ser primo hermano del didáctico y consiste en destacar la importancia de algún acontecimiento de interés social, [...] el teatro documental creado por Leñero se propone más que nada presentar los hechos, estructurar las circunstancias y contingencias del hecho histórico, es un recurso teatral válido y legítimo para llegar a la conciencia del espectador aunque éste no quiera.¹⁰⁹

Leñero se instaure como referente obligado para el estudio del teatro documental en América Latina. Detrás del fenómeno teatral que suscita este género, han existido diferentes y numerosos estudios donde la mayoría coincide en destacar su papel en la historia del teatro mexicano. El autor establece una relación directa entre el hecho histórico y los conflictos del presente que adquieren mayor énfasis.

El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencia históricas o

¹⁰⁷ Armando Partida Tayzan. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*, pp.121-122

¹⁰⁸ Vicente Leñero. "¿Por qué un teatro documental?" en *Vida literaria*, p.8

¹⁰⁹ Oscar Villegas. "Enajenación política" en *Vida Literaria*, p. 13

políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental.¹¹⁰

Destaca, en la misma entrevista, el papel del documento como tal, donde el papel probatorio no cumple únicamente con dar una información veraz, sino que éste mismo debe ser cuestionado, contextualizado y relativizado: "Un documento no es una prueba determinante, porque siempre existe un contexto en el cual está inmerso. El autor de teatro documental— continúa Leñero en la entrevista realizada por Kirsten Nigro— debería, de alguna forma, encontrar la posibilidad de darle un valor al documento, pero a la vez de fijar su relatividad."¹¹¹ Así es como obtiene la validez para su representación. Los acontecimientos teatrales son parte de los sucesos contemporáneos, y el objetivo de este teatro es exponer la realidad.

Una característica destacada del teatro documental es el manejo del espacio, ya que la escenografía debe ser sencilla, con recursos mínimos "para renunciar a la verosimilitud acartonada del teatro burgués". Debe renunciar al espectáculo en favor de lo que es necesario decir. Otorga el poder de la representación y del discurso para lograr una coherencia cuyo fin es alentar la inteligencia y el conocimiento crítico del espectador.¹¹² Asume la propuesta de Piscator: "este trabajo no debe ser rebuscado en el arte, en la forma, aún en la estética, sino en primer y último lugar en lo que dice a la vida, en lo que hace a la vida".¹¹³

En cuanto a la construcción dramática, Leñero recurre a la construcción de una acción que logre un desdoblamiento en el tiempo. Utiliza la memoria como vehículo narrativo. El recuerdo funciona como una técnica de escritura para ampliar ciertos puntos, es ahí donde se abren espacios que permiten

¹¹⁰ Kirsten Nigro. "Entrevista a Vicente Leñero", *Vicente Leñero. Teatro documental*, p.20

¹¹¹ *Ídem.*

¹¹² Bruce Swansey. "Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero" *Teatro completo. Tomo I.* p. 11.

¹¹³ Erwin Piscator. Prólogo a *El vicario*, de R. Hochhuth, p 12

la confrontación y a su vez, se pueden observar las consecuencias de los hechos ocurridos en la historia.¹¹⁴

El teatro documental abre la posibilidad de reflexionar sobre el manejo de la información histórica por parte del poder. Uno de los ejemplos más claros es la obra *Martirio de Morelos* (1983), donde Leñero persigue cuestionar el mito en torno de Morelos y de todos los mitos sostenidos por el gobierno e historiadores a favor del poder, donde se han ignorado ciertos detalles para preservar sus propios intereses políticos.

La tensión que se genera entre un texto documental y el montaje, debe cumplir con uno de los objetivos planteados inicialmente: la duda; abrir un juicio o cuestionamiento sobre un aspecto o evento que se ha mitificado dentro de la cultura nacional y que debe ser revisado nuevamente para lograr acercar al público a tener una conciencia histórica más cercana a lo objetivo. Habría que ser claro a la hora de hablar sobre teatro documental y la diferencia en cuanto al teatro histórico.¹¹⁵

Contrario a Rodolfo Usigli, su antecedente inmediato en cuanto a estos temas, Leñero evita la interpretación de la historia, pues la exposición del documento mismo se convierte no sólo en un hecho sujeto a revisión, sino que carece de la posibilidad de dar respuestas absolutas.¹¹⁶ Así es como cumple el cometido del cuestionamiento mismo, la exposición y el análisis del asunto, propiedad del teatro documental, mientras que el teatro histórico hace un retrato, pondera al personaje y al hecho mismo que define finalmente el curso de la historia, dejando de lado su análisis.

¹¹⁴ Bruce Swansey, op.cit, p.12

¹¹⁵ Rodolfo Obregón apunta sobre el teatro histórico: [Existe en el teatro histórico] una importante tradición de interpretación de la historia; interpretación que, como en todo acto creativo, no desdeña conocimiento ni intuición, pues asume que en su origen la imaginación y la razón no son sino una sola forma de entender el mundo y cuya percepción se expresa a través de signos sensibles claros, contundentes y a la vez abiertos en su significado como lo son el mito y la imagen artística. Obregón, Rodolfo. *A escena*. México, Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, 2006, p. 34.

¹¹⁶ Octavio Rivera. "La producción dramática de Vicente Leñero" Introducción. *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*, p. 13

II. La nueva Dramaturgia Mexicana

2.1 Características y desarrollo

Durante varios años se consideró que el teatro debía conservar claridad y pureza en cuanto al género, desde sus conceptos para la construcción dramática, hasta la actuación requerida para la tragedia, comedia, farsa, etcétera; el género debía defenderse y conservarse tal como Usigli lo hizo desde las aulas, sin negar su importancia y su trascendencia, ya que durante varios años él fue maestro de los autores que construyeron tanto conceptos como las obras de un teatro nacional contundente. Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia, Emilio Carballido o Hugo Argüelles fueron los autores y creadores innegables del concepto de teatro nacional que era necesario consolidar en la década de los setenta y que a su vez heredaron la tradición dramática mexicana.

Pero con los avances en cuanto a la investigación, no sólo de carácter teórico, también escénico, estos preceptos fueron cambiando. Las convenciones se rompieron para experimentar en cada puesta en escena una variedad de técnicas, estilos, tonos y géneros para encontrar una expresión propia; un camino mucho más abierto que la propuesta estricta usigliana. Desde principios de los años ochenta comienza a ganar terreno una dramaturgia alternativa frente a la dramaturgia supuestamente agotada de décadas anteriores. En medio de la polémica entre directores y actores, señala Vicente Leñero, se exigía que el teatro naciera del teatro, no de la literatura, así es como surge en México una generación de autores dramáticos a quienes se agrupó bajo un "membrete cómodo, pero convencional: Nueva Dramaturgia Mexicana. Título inventado por Guillermo Serret,"¹¹⁷ tras aparecer una colección de libros publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana. No todos los autores obedecían al calificativo de *nuevos* en el sentido estricto de la edad, ni se puede decir que este grupo naciera bajo una concepción específica sobre lo que debía de ser el teatro, más bien se trataba de una coincidencia editorial que conglomeró a voces

¹¹⁷ Vicente Leñero. *Escribir sobre teatro*. 2013. p.211.

disímbolas con la intención de renovar, experimentar o tal vez romper la propuesta dramática de los años cincuenta; autores ya catalogados como maestros del costumbrismo, del realismo usigliano o del influenciado por el teatro realista norteamericano.

A inicios de la década de los ochenta se hablaba en México, con algunos años de retraso, del teatro del absurdo, del documental en Alemania, de la nostalgia del expresionismo y de una necesidad por encontrar nuevas formas para un realismo más estricto en su parámetro de verosimilitud.¹¹⁸ Esta necesidad de experimentar la polifonía de voces, impregnó al grupo de dramaturgos de un "inconsciente posmodernismo"¹¹⁹, tal vez fue éste el punto de partida, o el eje común de la recién constituida Nueva Dramaturgia Mexicana.

A diferencia de los preceptos de Usigli, quien defendía la teoría, este nuevo grupo se convirtió en la oportunidad para experimentar dentro de los talleres de creación que algunos autores como Hugo Argüelles o Leñero promovían. Gracias a estos talleres es que la nueva generación de dramaturgos logró llegar a los escenarios sin otro fin que el de escribir teatro para verlo montado. Es así que surgen autores que no tienen como primera carrera la de las letras o el estudio teatral. Varios de ellos son egresados de carreras como la abogacía, la medicina o la psicología. Gracias a estos talleres es que la disposición a la experimentación y al cambio de punto de vista sobre la dramaturgia nacional generaría autores como Víctor Hugo Rascón Banda, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, David Olguín, Estela Leñero, Luis Mario Moncada, Jesús González Dávila.

Los talleristas del "modo lírico", de la talacha dramática, resuelven sus tareas con una soltura y una libertad que tal vez no resista un análisis de género y contradiga reglas herméticas, pero que sin duda –por esa misma transgresión quizá– produce el efecto de un organismo vivo, nuevo, a veces literariamente revolucionario. Al menos son ellos, los dramaturgos nacidos en la confrontación del taller, quienes han aportado al teatro nacional una versatilidad, una pluralidad de estilos, formas, hallazgos dialectales y hasta escénicos, que el espíritu académico no alcanza todavía a descifrar. Ellos y los novísimos

¹¹⁸ *Ibíd.* p.212.

¹¹⁹ *Ídem.*

dramaturgos de las generaciones siguientes, contagiados de la misma mentalidad posmodernista, son responsables de que el texto haya ido recuperando su papel protagónico del fenómeno teatral.¹²⁰

Por otro lado es importante resaltar el papel que desempeña en el desarrollo teatral la situación política, social y económica del país y cómo es que el teatro nacional reacciona ante tales aspectos, de modo que la evolución dramaturgica de fin de siglo se mantiene ligada a tales eventos.

Los cambios en la estructura dramática se alejan del modelo aristotélico de la acción progresiva organizada por fábula y por unidades de tiempo y espacio. Se hace énfasis en lo concerniente al espectáculo y a la temática de la obra, relacionada directamente con el enfoque de valores socioculturales generados en México dentro del concepto de posmodernidad, estos son cambios que el teatro intenta reflejar. El término y estudio de lo posmoderno siempre genera polémica sobre su fundamentación ideológica, pero no puede pasar desapercibida en el estudio de la dramaturgia contemporánea.

La modernidad dentro de la construcción dramática perseguía la unidad. Los valores modernos se basaban en la "pretendida existencia de una objetividad absoluta y una unidad metodológica en la ciencia, una legalidad universal en la moral y una lógica interna, racional en el arte."¹²¹ El discurso de la posmodernidad, en cambio, sostiene que "sólo puede haber consensos locales o parciales, paradigmas inconmensurables entre sí y, algunos de sus términos son: deconstrucción, alternativas, indeterminación, descentralización, diferencia."¹²²

La transición de la modernidad a la posmodernidad es una influencia decisiva que se tiene que tomar en cuenta en el análisis de la escena mexicana. Los dramaturgos formados en la década de los noventa se nutren de lo planteado por los autores de la Nueva Dramaturgia Mexicana y estas características serán las que definan su trabajo.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 215.

¹²¹ César Antonio Sotelo. "Dolores o la felicidad" en *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*. 2005, p. 161.

¹²² Esther Díaz. *Posmodernidad*. 2000, p. 15.

2.2 Dramaturgia y posmodernidad en México

Es importante hablar sobre el concepto de posmodernidad para lograr definir mejor el tipo de teatro que inició a partir de la década de los noventa y que no ha agotado su creación y producción, al contrario, es posible que se siga ampliando la experimentación frente a la variedad de estilos que aparecen en los escenarios constantemente, y no sólo en los teatros mexicanos, en el horizonte teatral globalizado. Para el tema que nos compete, será importante lograr unir los conceptos del posmodernismo al de la creación dramática nacional actual para vislumbrar parte de estas nuevas propuestas artísticas.

El término "postmoderno" es introducido formalmente por Jean Francois Lyotard en 1979 en su libro *La condición postmoderna*, quien la define como escepticismo, incredulidad y duda en todo tipo de metarelatos, cuando se da "el fin de las grandes narrativas de verdad, razón, ciencia, progreso y emancipación universal."¹²³ Por otro lado, Andreas Huyssen comenta el "paradigma de lo postmoderno" que desplaza el proyecto de la modernidad por su extenuación, e insiste en que este nuevo paradigma no rompe totalmente con la modernidad, sino que la modernidad, la vanguardia y la cultura de masas se encuentran en un nuevo marco de relaciones y figuraciones discursivas que puede llamarse "postmoderno." En su libro *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de masas, postmodernismo*, Huyssen apunta:

No estoy diciendo que se haya producido un cambio general de paradigma en los órdenes cultural, social y económico. Pero en una zona importante de nuestra cultura se verifica un cambio notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas [...] Lo que requiere una indagación minuciosa es si esta transformación ha generado formas estéticas auténticamente nuevas en las diversas artes o si, por el contrario, recicla ante todo técnicas y estrategias del modernismo reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente.¹²⁴

Dentro del debate modernidad-postmodernidad se encuentran diferentes posturas expresadas por autores como Lyotard, Foucault, Derrida, Baudrillard, etcétera, que van desde la aceptación de postmodernismo

¹²³ Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 1988, p. 156.

¹²⁴ Andreas Huyssen. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. 2006, p. 312.

como nuevo paradigma dentro de la multiplicidad, diferencia y repetición, como también la modificación del tiempo y espacio. Esta nueva manera de creación artística contiene una crítica a los discursos y las formas que institucionalizan el poder. Una aceptación de la fragmentación a favor de la pluralidad; la visión del abandono del sujeto unificado de la modernidad es sustituido por uno fragmentado, social y lingüísticamente, lo que coloca al hombre fuera de su centro y al mismo tiempo como parte de todo.

J. Habermas, no comparte lo suscrito por los teóricos anteriores, pues lo relaciona con el concepto de neoconservadurismo y mira a los posmodernos como reaccionarios, porque entiende la posmodernidad como una ideología conservadora que devalúa los valores emancipadores y las teorías revolucionarias de la modernidad. Por su parte George Steiner y Daniel Bell, al igual que Habermas, se refieren al posmodernismo como hedonismo, hiperindividualismo y rebelión, y miran a la cultura posmoderna como una agresión a la tradición. Así mismo G. Lipovetsky mantiene una postura analítica frente al hecho de la transformación que se construye a partir del modernismo para convertirse después en postmodernismo.

Si bien, entre modernismo y postmodernismo se conservan varios puntos en común, es innegable que el postmodernismo rige actualmente una estética basada en la superficialidad derivada de la energía renovadora del modernismo. El espíritu revolucionario y comprometido del modernismo quedó atrás, la experimentación para construir un nuevo mundo acabó, los creadores inician el viaje hacia *uno mismo*.¹²⁵

Hablar de teatro y postmodernismo significa hablar sobre lo lúdico, sobre el "aquí y ahora" y las afirmaciones que se presentan sobre el postmodernismo en el presente. Gran parte de los conceptos escénicos se construyen a partir de la espontaneidad, el juego amplio que se crea en la imaginación que

¹²⁵ Gilles Lipovetsky. "Modernismo y posmodernismo" en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 1990.

no reconoce fronteras, la irreverencia, la violencia extrema o la multiplicidad en cuanto a la utilización de géneros literarios. Se crea una simbiosis entre texto y representación que priva al texto escrito de su autonomía y se convierte en un texto para la escena básicamente. Al respecto Patrice Pavis señala:

Los autores y los directores buscan desnarrativizar sus producciones, eliminar toda referencia narrativa que permita construir una fábula. [...] El texto está como vaciado de su sentido mimético inmediato. [...] En la perspectiva postmoderna el texto, sea clásico o moderno, ya no es el depósito del sentido en espera de una puesta en escena que lo exprese, lo interprete, lo transcriba.¹²⁶

La búsqueda de nuevos lenguajes estimula el uso de recursos diversos, desde la tecnología, hasta la adecuación de otras artes en el montaje teatral. Los estudios ya no sólo se centran en el texto, también se debe tomar muy en cuenta el papel del actor, el discurso teatral y la representación. La utilización del cine y el video se convierten en partes importantes de la representación. Alfonso De Toro hace un estudio donde presenta varios tipos de teatro posmoderno incluyente y propone cuatro tipos de teatro posmoderno:

1. Teatro plurimedial, o interespectacular: teatro de la representación total y de la integración de todos los géneros artísticos. Según De Toro, en este tipo de teatro la interpretación es posible, pero no de manera tradicional, para buscar un sentido alegórico.

2. Teatro gestual o kinésico. Este tipo de teatro postmoderno, sostiene De Toro, presenta una pseudo-acción narrativa, reducida radicalmente al gesto, y la interpretación tradicional semántica se hace casi imposible, no busca significados, sino significantes.

3. Teatro de deconstrucción. El discurso, la fábula, el espacio y el tiempo a la manera aristotélica es modificado y el resultado es un pseudo-discurso, pseudo-espacio y pseudo-tiempo. Según De Toro, es como una cita del teatro realista, del comprometido, del teatro social, del teatro del absurdo, del teatro historizante, pero sin ser nada de esto, sino sólo citas a través de las cuales constituye su propio tipo. Una nueva forma de discurso teatral que funciona como cita intertextual.

¹²⁶ Patrice Pavis. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. 1998, pp. 69-72.

4. El teatro deconstruccionista historizante. De Toro apunta que este tipo de teatro retoma la tradición del teatro con todos sus elementos en cuanto a acción dramática, espacio y tiempo, así como lo son personajes definidos. La diferencia radica en la negación del mensaje evidente. En este tipo de teatro, observa De Toro, denominado como teatro restaurativo tradicionalizante, se cita y deconstruye a la vez el teatro mimético.¹²⁷

El tema central del debate entre modernidad y postmodernidad se hace evidente en la construcción del espectáculo teatral, ya no digamos texto, ahora debemos poner atención a la complejidad del espectáculo como un todo. Lo que da como resultado una paradoja, pues al mismo tiempo que se han desplazado los géneros tal cual; se han creado formas que no se rigen por un mismo parámetro o convención como anteriormente, y pareciera que todo es abierto, deconstruido y sin eje, pero el espectáculo no puede desvincularse de la propia creación performativa en cuanto a los participantes. Así es como el teatro postmoderno exige una mayor actividad hacia el interior del montaje escénico. El papel del actor crece en cuanto a propuesta escénica, así como la del director, quien crea conceptos específicos a través de la propuesta con la que trabaja un texto, que puede ser modificado sobre la marcha o escogido de la amplia variedad de textos planteados a través de la historia del teatro. Pero también el músico, el escenógrafo y demás integrantes aportan a la construcción del espectáculo. Se crea un circuito mucho más compacto y preciso. Lo que encontramos es que hacia el interior, los temas han cambiado; los conceptos de autoridad que regían en la modernidad como la idea de institución, familia, religión, por citar algunas, o los valores idealizados como libertad, igualdad, justicia, etcétera, se ven desplazados por un mundo sin dios y sin modelos específicos. La forma y estructura han

¹²⁷ Alfonso de Toro. "Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o, ¿el fin del teatro mimético referencial?" En: Alfonso de Toro. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. (Theorie und Praxis des Theaters, Bd.11, Frankfurt am Main, Vervuert). pp. 21-72. Cit. en Elvira Popova. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva postmoderna*. 2010. pp. 24-25.

cambiado, pero el resultado sigue presentándose frente a un público que, hasta hoy en México, sigue requiriendo de espacios teatrales como tales.

2.3 La novísima dramaturgia mexicana

Este concepto es concebido por el doctor Armado Partida Tayzan según el cual se incluyen dramaturgos que desarrollaron su trabajo en los años noventa del siglo veinte, principalmente, pero que no excluye a creadores posteriores que han conservado varios de los preceptos reconocidos con anterioridad. Este grupo, derivado de los talleres que ya se mencionaron, y por las características dramáticas de sus textos "como consecuencia de las condiciones históricas [...] a partir del año 1982, con el establecimiento del régimen neoliberal."¹²⁸ Dan como resultado una generación interesada en otra clase de temas, conflictos y personajes. Esta nueva generación mantiene una visión diferente a sus antecesores; los integrantes de la Nueva Dramaturgia. Efectivamente algunos de ellos no compartían su percepción del mundo, pero sí la forma de afrontarlo, pues su objetivo principal perseguía penetrar en el mundo interno del personaje, aunque estilísticamente no tenían nada en común.¹²⁹ A diferencia de

los nuevos jóvenes dramaturgos, quienes parten del mismo objeto provocador: la sociedad manifiesta en sus múltiples facetas. Sociedad a la que enfrentan de manera volitiva, física y visceral; muy lejos ya de la contención y de ciertos escrúpulos de los dramaturgos anteriores. De allí que su estética sea una estética de la fealdad para representar el lado feo, para representar el lado oscuro del mundo que los rodea; pero tomado, asumido como una cotidianidad [en forma irreverente], sin el más mínimo asomo de culpa por el pecado original.¹³⁰

Lo que menciona Partida Tayzan es de gran importancia a la hora de llevar a cabo cualquier acercamiento a este tipo de teatro. Se deberá comprender que las generaciones han cambiado, así como el planteamiento del mundo en el que vivimos, por tal motivo es que la nueva dramaturgia debe seguir

¹²⁸ Armado Partida Tayzan. "La novísima dramaturgia mexicana" en *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*, 2005, p. 17.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Idem.*

su propio interés. "Un arte nuevo reclama una palabra nueva." ¹³¹ Las formas anteriores no pueden reflejar de la misma manera los problemas que aquejan en la actualidad a estos creadores teatrales ya que se debe poner de manifiesto su propia visión del mundo, echando mano de la ruptura y de la continuidad en el desarrollo de la dramaturgia nacional. Al mismo tiempo es pertinente resaltar que esta generación no presenta una forma específica, ya que cada individuo se ha lanzado a la tarea de exponer su muy personal punto de vista sobre lo que significa el mundo y su entorno a la hora de escribir. El punto de vista se ha modificado, el interés en cuanto al aspecto social ha cambiado, y salvo algunas excepciones, los temas se dirigen a preocupaciones, intereses, visiones muy personales, lo que conduce a investigar nuevos códigos; a la experimentación estilística y de composición dentro del relato dramático.¹³² Jaime Chabaud publica en 1994 dos artículos en el periódico *Reforma*:

¿Cómo podríamos leer las obras de una generación de escritores de teatro amamantada primordialmente con el biberón del cine y la mamila de una lengua que es la televisión y nos marca definitiva y catastróficamente? ¿Se le puede pedir lo mismo a este joven formado al calor de los cincuenta impactos visuales por minuto, que a alguno de los creadores englobados bajo el término Nueva Dramaturgia Mexicana? ¿Cuál es su mundo y el prismático para mirar surealidad fragmentaria, global e incomprensible? ¿De qué manera conciben, estos escritores en ciernes ya no digamos el drama, sino el espacio escénico? ¿Poseen siquiera conciencia de las características del lenguaje que desean ejercer?¹³³

Agrego una cita que fue escrita tiempo antes por Jean Richard Bloch que nos habla sobre el reflejo de la sociedad y su influencia a la hora de crear. La cita fue escrita en 1957 en la posguerra, cuando nuevas tendencias artísticas inundaban los escenarios tanto europeos como en América, y donde la concientización social se hacía patente:

La realización de una obra literaria depende del temperamento del artista [...] Pero no por ello la obra literaria deja de ser un hecho social [...] El autor extrae su savia, su inspiración, su arrojo de la sociedad que lo nutre. Resume en su propia persona las diversas corrientes que circulan a

¹³¹ Jean Richard Bloch. *Sociología y destino del teatro*, 1957, p. 31.

¹³² Armando Partida. *Op. Cit.*, "La novísima..." p. 18.

¹³³ Jaime Chabaud. "La aprehensión de la dramaturgia joven I-II". *Reforma*, 1994. D13

través de su época. Su misma nerviosidad, que hace de él un artista, lo capacita para percibir las más finas variantes de esas corrientes, y él las traduce utilizando más o menos hábilmente su capacidad para la deformación, para el abultamiento, para la concentración.¹³⁴

En el segundo artículo publicado por Chabaud en el periódico *Reforma* se abunda sobre las características dramáticas de este grupo:

La joven dramaturgia cada vez define más su rostro conforme se ha ido desarrollando a partir del segundo lustro de los 80's. La multiplicidad de facetas y puntos de abordaje del entorno sugeriría un marco ecléctico que no permitiera su definición. Paradójicamente es uno de los rasgos característicos de la generación; los intereses temáticos se disparan en todas direcciones como nuestra enloquecida realidad contemporánea.[...] La forma, la estructura- arquitectura del drama ha tomado un lugar preponderante en el trabajo del dramaturgo joven. El hecho sin embargo, no es gratuito.¹³⁵

Ante este tipo de comentarios y tomando en cuenta su propia investigación, Partida Tayzan concluye exponiendo las características principales de la actual Novísima Dramaturgia Mexicana:

- a) Preocupación por la aprehensión inmediata de la realidad, inicialmente;
- b) No preocupación por la forma, inicialmente;
- c) Preocupación por la búsqueda formal, a finales de los ochenta;
- d) La intromisión de las formas y recursos de los *mass media* en la composición dramática;
- e) La mezcla consciente de estilos (en la generación anterior resultaba espontánea, no premeditada);
- f) Surgimiento del *dramaturgista* ¹³⁶ y del director dramaturgo –a partir de su propuesta escénica determina la estructura dramática del relato y desarrolla los diálogos;
- g) Estrecha relación con el proceso de puesta en escena;
- h) La presencia del minimalismo y del *performance* como expresiones dramáticas;
- i) Predominio del individualismo;

¹³⁴ Jean Richard Bloch. *Op. Cit.*, p.7

¹³⁵ Chabaud, *Idem. Op. cit*

¹³⁶ Según Anne Ubersfeld, en su *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, (2002) la labor más destacada del dramaturgista radica en determinar la idea temática y estética que se desarrollará en la puesta en escena, trabajará como consejero del director ofreciéndole un contexto histórico e ideológico sobre dicha obra.

- j) Introspección casi autista;
- k) Rechazo total a paradigmas estéticos, morales y éticos preestablecidos;
- l) Reconsideración del teatro del absurdo a través de Beckett, Pinter, y de la experiencia de los dramaturgos norteamericanos contemporáneos (Shepard);
- m) Influencia de dramaturgos y directores de escena considerados como postmodernos;
- n) El lirismo en el cotidiano e imaginario del individuo urbano.¹³⁷

Partida Tayzan también engloba a la generación desde un punto de vista temporal; no sólo en cuanto a una cercanía de edades (nacidos a principios de los años sesenta), también en cuanto al desarrollo de su trabajo, ubicado a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta. Precisa que el trabajo de estos dramaturgos debió ser constante y que algunas de las obras presentadas habrían logrado destacar en el panorama nacional e internacional. Pareciera que si los autores aquí descritos cumplen con estas características pueden entonces considerarse como parte del grupo de *novísimos* dramaturgos mexicanos, pero existen algunos que han desarrollado su trabajo en un momento distinto, o que las edades no coinciden con las del grupo y sin embargo su creación dramática puede localizarse muy cercana a la de los demás integrantes. Desde mi punto de vista, no considero que la edad sea un rasgo fundamental, inclusive no tendría que existir forzosamente un trabajo ininterrumpido desde la segunda mitad de los años ochenta. Los rasgos principales o característicos deberían estar en la propuesta temática, estética y estructural de las obras que se escriben y montan. Sobre esta misma denominación, Luis Mario Moncada, dramaturgo que está considerado dentro de este grupo, ha expresado su desacuerdo con lo propuesto por Parida Tayzan y prefiere denominar a su generación como "la del desencanto, del desconcierto", ya que:

No hay un estilo, ni un dogma, ni escuela ni postura filosófica que aglutine en un mismo camino a una generación de jóvenes que andan entre los 25 y los 35 años de edad. En el teatro,

¹³⁷ Armando Partida Tayzan, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

el caos y la desazón por la ruptura del hombre con sus más añejas ideologías, se refleja en la multiplicidad de propuestas y la ausencia de un movimiento que en otros tiempos se distinguían perfectamente (la generación del realismo, la de Novo, Usigli, Carballido, en donde era clara su línea, su temática y se sabía de qué querían hablar).¹³⁸

Pareciera que la misma conformación del mundo que les ha tocado vivir es la que ha determinado su escritura y que cada autor aborda los temas de su interés desde su particular punto de construcción, visualización y necesidad de contar historias por medio de su dramaturgia. Finalmente pareciera que este es el rasgo fundamental para pertenecer a este grupo; la individualidad y la no determinación de un estilo generacional. Es la paradoja de la creación artística, pues se crea un grupo donde no se busca ser parte de un grupo, valga la redundancia, y eso mismo es lo que los agrupa; su actitud individual ante el mundo. Lo que lleva a estos escritores a construir una manera distinta de crear, a experimentar constantemente sobre los temas y sobre la composición dramática por medio de un trabajo conjunto al lado de directores y actores y con mayor presencia en el plano creativo del montaje. Las reglas establecidas en cuanto a la estructura dramática llegan a un momento de crisis y todo apunta hacia la idea de que los dramaturgos en la actualidad han perdido el miedo a romper las reglas y se han preocupado más por la manera de exponer su discurso, con la confianza que les otorga lo efímero, pues siempre existirá la posibilidad de volver a interpretar el texto; ya nada es determinante en cuanto a la creación dramática y esta es la característica fundamental en la actualidad. Esto no quiere decir que algunos autores no sigan escribiendo con modelos anteriores y que no sean reconocidos dentro de la *novísima dramaturgia* pues esto mismo los hace parte del grupo; todo estilo, forma y temática cabe, esa es la premisa: la libertad total de creación, de montaje, de experimentación. Así es como algunos de los integrantes dramaturgos no siempre cumplen con las características planteadas, me refiero a la actividad ininterrumpida en los ochenta. Tal es el caso de Antonio Zúñiga, pues su acercamiento al teatro surge de

¹³⁸ Juan Hernández. "La obra *Exhivisión*, testimonio de los teatristas de la generación del desencanto". *UNOMASUNO* (92.09.93) Cit. en Armando Partida Tayzan. *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, 2002, p. 211.

manera "tardía", aun así su propuesta estilística pertenece a esta generación *del desencanto* que mencionara Luis Mario Moncada.

III. El teatro de Antonio Zúñiga

3.1 Breve semblanza de Antonio Zúñiga

Nace en Balleza, un poblado próximo a Parral, Chihuahua, en 1965. Realizó estudios de Administración y Sociología en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Su primer contacto con el teatro fue como espectador del montaje *Alicia, tal vez* de Vicente Leñero. Poco después se integra a la Compañía de Teatro de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez donde conoce a Octavio Trías quien ejerce gran influencia en su formación actoral y quien lo acerca al mundo del teatro:

Para los juarenses no existían Nicolás Núñez, ni Stanislavsky ni Barba. [Trías] Fue un pionero. Él introdujo allá a Magaña, a González Dávila, a Leñero. Trías exigía a sus actores un total compromiso con la palabra. Teníamos que hablar con verdad. Ser convincentes, al grado de que al hacer una obra con personajes que vivían en la basura, lumpen, nos dijo: "¿Qué sabemos nosotros de la basura? Hagamos un ejercicio: vamos a dejar de bañarnos por una semana."¹³⁹

Tomóchic (1991) fue la primera obra que escribió Antonio Zúñiga al lado del actor Joaquín Cossío, ésta surgió a partir de un compromiso con su grupo teatral y la intención de montarla inmediatamente. Zúñiga se ha forjado como dramaturgo en la escena, en su constante trabajo como actor y dentro de los talleres de creación dramática de Jesús González Dávila, en Ciudad Juárez 1995-97 y en el taller *Sólo los jueves* de Vicente Leñero a partir de 1996-98 en La Casa del Teatro, donde también formó parte de la primera generación de la carrera de actuación (1996) en el Distrito Federal.

Formó parte del cuerpo académico del Centro Dramático de Michoacán dirigido por Luis de Tavira hasta 2006. Funda y dirige el grupo Puerta Al teatro de Uruapan, Michoacán. Ha impartido

¹³⁹ Luz Emilia Aguilar Zinzer. "Entrevista a Antonio Zúñiga" en *Huellas de personajes ficticios...* p.6.

distintos cursos y diplomados para actores y dramaturgos. La mayoría de sus obras se han montado en varios estados, abarcando principalmente la zona norte y centro de la república mexicana. Sus obras han sido publicadas en antologías y de manera independiente. La obra infantil *Pancho Villa y los niños de la bola* (2003) forma parte de la Antología de teatro *Héroes Latinoamericanos*, de la Universidad de Cali, Colombia.

Ha participado en varios festivales a nivel internacional, como el XI Festival Internacional de Teatro de la Habana, Cuba o el de Teatro Clásico de Almagro, España (2014) donde se llevó el primer lugar en la sección Certamen Barroco Off por su obra *Mendoza*, adaptación de *Macbeth* de Shakespeare, que premia los trabajos de las obras contemporáneas que revisitan los clásicos de la literatura universal. Ha sido invitado a numerosos festivales internacionales, como al Trueque de Palabras, intercambio de dramaturgos México/E.U.A en la ciudad de New York (2014) donde se tradujeron nueve obras mexicanas, incluida una de su autoría. Ahí mismo se ofreció una lectura dramatizada con actores estadounidenses de su obra *Mara o de la noche sin sueño*. Sus obras han sido representadas en México, Cuba, Costa Rica, Colombia, Estados Unidos y España. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores. Premio Nacional de Dramaturgia 2003 de la Universidad de Nuevo León, Premio Internacional de Guiones de Cortometraje de la Universidad de la Laguna, Tenerife, España 2006. Premio Chihuahua de literatura 2012. Desde 2013 dirige el espacio Carretera 45 Teatro A.C., un importante proyecto de teatro para el barrio en la colonia Obrera de la Ciudad de México. Su obra sigue en aumento, pues sólo en el 2015 se estrenaron cuatro obras suyas con gran éxito.

3.2 Piezas que conforman la obra de Antonio Zúñiga en orden cronológico¹⁴⁰

Al realizar esta lista cronológica se ha tomado en cuenta la fecha más antigua de cada obra. Algunas han tenido otros títulos y estos aparecen entre paréntesis, asimismo algunos datos relevantes.

Piezas originales:

Tomóchic. 1991. (Colaboración con Joaquín Cossío)

Sábado de gloria. 1994

Estrellas enterradas. (*Flores en el desierto*) 1994

La zona del silencio. 1995

Sol blanco. 1997

Coctel Margarita. 2000

El tiradito, crónica de un santo pecador. (Premio nacional de dramaturgia NL.) 2002

Una luna de pinole. 2003

Pancho Villa y los niños de la bola. 2003

El gol de oro. 2003

Palomitas de maíz. 2006 (aprox)

Panóptico. (Reality Show) 2005

Rompecabezas. 2006

La señora del Chanel número 5. 2008

Ruleta Rosa. (*La gloria eres tú*) 2009

Piso 13. 2009

El caníbal de la Guerrero. 2009

¹⁴⁰ Es importante apuntar que hasta febrero del 2016 no todas las obras han sido editadas, por lo que no todas las obras han podido ser leídas. Otras han sido conseguidas por medio del archivo del autor y otras no se han conseguido.

Por favor no mande riñones por correspondencia. (Colaboración con José Alberto Gallardo y Richard Viqueira) 2009

Mara o de la noche sin sueño. 2009

Historias (de seres) comunes, de anónimos viajeros. 2010

Mamá corazón de acero. 2010

Huellas de personajes ficticios a la luz de la luna. 2011

El enigma del Serengeti. 2011

Hombres de ceniza mujeres de sal. 2012

Juárez Jerusalén. 2013

Lo que soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente. 2014

Memoria de dos hijos caracol. (En colaboración con Conchi León) 2014

Historias mínimas de niños máximos. 2014

La convención de Aguascalientes. 2014

Buscando a Julia. 2015, (posible estreno en octubre, 2016)

Matatena. 2015

Laika. 2015 (Premio a teatro infantil de la Agrupación de Críticos y Periodistas de Teatro)

Mi papá no es Santo ni enmascarado de plata. 2015

Madero o la invocación de los justos. 2015

El pueblo de las niñas ave, (en proceso de término y aun sin fecha de estreno)

Adaptaciones:¹⁴¹

Felipe Ángeles. Elena Garro 1999. Dirección de Luis de Tavira

Los locos de Valencia. Lope de Vega 2008. Dirección Rodolfo Guerrero

Santa Juana de los mataderos. B. Brecht. 2000. Dirección Luis de Tavira

Intervalo. (Adaptación de *Gritos y Susurros* de I. Bergman) Dirección de Saúl Meléndez. 2001

El inspector. Nikolai Gogol. 2004. Dirección de Sandra Félix.

¹⁴¹ En cuanto a las adaptaciones es importante mencionar el nombre del director pues éstos han sido los que han pedido al autor que se llevara a cabo la adaptación específica para su montaje.

De hombres, reyes y gorilas. (King Kong palace de Marco Antonio de la Parra) 2012. Dirección de Rafael Covarrubias.

Mendoza. (En colaboración con Juan Carrillo). *Macbeth* de Shakespeare. 2013. Dirección de Juan Carrillo.

El ojo del diablo. (Adaptación de *Baal* de B. Brecht) Dir. Sixto Castro Santillán. 2014.

La llegada. (Adaptación de la novela gráfica *Emigrantes* de Shaun Tan) 2015. Dirección de Sandra Félix.

Ensayo:

Zúñiga, Antonio, Edgar Álvarez, et al. *Terra ignota. Conversaciones sobre la escena expandida.* México, Instituto Cultural de León, Centro cultural Carretera 45, Anónimo drama ediciones, 2014.

3.3 El teatro de Antonio Zúñiga, características generales

Para hablar del teatro de este autor es importante recordar dos cosas: Zúñiga estudia sociología y se integra al ámbito teatral gracias a su inquietud de ser actor. Ambas características otorgarán al dramaturgo un punto de partida en cuanto a su creación dramática ya que su teatro se relaciona directamente con los temas concernientes a la crítica del ámbito social. En gran medida por la influencia que ejercen en su teatro las lecturas y trabajo cercano a Jesús González Dávila y Vicente Leñero. Problemas que van desde la discriminación, la guerra, el abuso de índole político o de género, hasta el desplazamiento o migración de grupos humanos, el narcotráfico, los grupos vulnerables. Utiliza la ficción en muchos casos para recrear temas de gran peso y que no están alejados de la realidad cotidiana en nuestro país, pero esto no evita que los mismos temas que pareciera son entendidos únicamente en México tengan importancia en otras latitudes ya que mantienen un carácter universal.

La escritura dramática de Zúñiga se inscribe por completo en lo que con anterioridad se definió como Novísima Dramaturgia y con mayor contundencia se le puede considerar parte de la generación *del desencanto*. Este dramaturgo elige estructuras fragmentadas para comunicarnos sus intereses, sus historias y problemáticas. La teoría aristotélica se ve confrontada, pues los principios de unidad de acción, tiempo y espacio casi nunca se respetan. "Las obras de Zúñiga tienen un principio medio y fin

deliberadamente difuso, no siguen los lineamientos de ningún género. Zúñiga trabaja con tonos, atmósferas, más que con trayectorias de personajes. Utiliza recursos del teatro épico."¹⁴² Y yo agregaría que no sólo del teatro épico, también se puede ver reflejado su interés en el teatro documental de Piscator y de Weiss, así como su cercanía con la obra de Leñero. Precisamente en la obra *Martirio de Morelos* (1983).¹⁴³ Leñero utilizó los documentos para presentar a Morelos tal cual y ponerlo a discusión.¹⁴⁴ Es en la obra *Madero o la invocación de los justos* de Zúñiga que también se propone mostrar a Madero en su calidad de hombre, con ideales y creencias, que podrían parecer excéntricas, como lo era su tendencia a practicar el espiritismo, pero que son componentes importantes para la conformación del personaje. El objetivo de Zúñiga no es emitir juicios, pretende la desmitificación del tópico, es ahí donde existe una relación directa con el planteamiento del teatro documental, específicamente con el de Leñero.

Aunado a esta reflexión, y al contrario de lo que menciona Aguilar Zinser, la creación de los personajes, si bien no siguen una construcción de gran profundidad psicológica en muchas de sus obras, es efectiva para los cometidos requeridos y éstos juegan un papel de suma importancia dentro de la estructura de fragmentación. Los personajes son los que dan la unidad a la obra y son los que nos conmueven y nos llevan de la mano a la reflexión ante las adversidades y la descomposición propuesta desde el aparente caos de la fragmentación. En la obra *Juárez Jerusalén*, sólo hay dos personajes que representan a los otros posibles personajes. Existe una dinámica escénica muy activa y ambos personajes

¹⁴² Luz Emilia Aguilar Zinser. "Entre la realidad y la ficción. El teatro y la violencia. ¿Ser o estar? Tres obras de Antonio Zúñiga." en *Huellas de personajes ficticios a la luz de la luna realista* de Antonio Zúñiga. 2012, p.11.

¹⁴³ Leñero presenta a su personaje principal con las dudas y cuestionamientos propios de un hombre *normal*. La obra suscitó la crítica y hasta censura por parte de la UNAM [...] el rector Rivera Serrano quien de seguro –se conjeturaba– por quedar bien con el presidente, pensando que al presidente le molestaría que en un foro universitario se lastimara la figura de su héroe, había decretado o prohijado la censura. Eso era la prohibición: ¡censura! ¡Censura en la UNAM! (Vicente Leñero. *La ruta crítica de Martirio de Morelos*, p. 31)

¹⁴⁴ Dramaturgos como Elena Garro e Ignacio Solares también exploran el teatro histórico para exponer de manera crítica a personajes históricos como Felipe Ángeles en ambos casos.

deben construirla únicamente con un par de sillas y una banca. La relación que se establece entre ambos personajes se va fortaleciendo a través de la obra. Si los personajes no estuvieran bien planteados, estructurados, perfilados, la obra no conmovería, no interesaría, pues en un principio cada personaje habla en un gran monólogo, pero poco a poco la construcción de la relación se hace clara. Para Lehmann, en su concepción del teatro posdramático, el monólogo ofrece una mirada al interior del protagonista, como lo haría el *close up* del cine, pero lo que busca es destacar el primer plano del personaje para lograr acercarnos a la percepción del espacio escénico como una realidad en el espacio del *ahora* y lograr que el público rompa con la idea de que está desligado de lo acontecido en el escenario. "Esta transgresión de la frontera del universo imaginario dramático hacia la situación real del teatro es lo que conduce a un interés particular de la forma textual del monólogo y la teatralidad específica que va ligada a él." Este es uno de los rasgos del teatro posdramático cuya esencia también parte del aspecto monologal.¹⁴⁵ Hacia el final de la obra, los personajes recuperan su espacio de acción y se transforman. Crean un lazo a partir de contar sus historias por separado. Lo que subyace hacia el final del drama es la relación incipiente entre ambos jóvenes. Se construye una posibilidad de esperanza dentro de un mundo fragmentado por las fronteras, ya sea en Ciudad Juárez o en Jerusalén.

Los personajes de Zúñiga viven en medio de situaciones límite de las que buscan desesperadamente salir, luchar tal vez, o denunciar para lograr un cambio. Al igual que los espacios en donde se mueven, los personajes contienen fronteras, se componen de fragmentos que deben ser reunificados para salir adelante. Por un lado pareciera que estos personajes están destinados al fracaso, pero por otro, Zúñiga les ofrece una nueva oportunidad.

María: Tienes frío.

Jorge: No pero de todos modos estoy temblando.

María: ¿De miedo?, ¿te doy miedo?

Jorge: Miedo, los perros si ven la perrera.

¹⁴⁵ Hans-Thies Lehmann. *Teatro posdramático*, 2013. p. 225.

María: Quiero caminar por todo el río.

Jorge: Te vas a perder.

María: No si vienes tú. Pero sin temblar, ¿eh?

Jorge: Vale.

María: ¿Y no me vas a decir en qué termina la historia del árabe?

Jorge: Tal vez murió. O tal vez le salieron alas para volar muy lejos.

*Se van caminando por la orilla del río. Encima de ellos vuela un halcón.*¹⁴⁶

En cuanto al lenguaje que prevalece en la obra de Zúñiga, se puede decir que mantiene rasgos tendientes al lirismo, aunque en otros momentos es totalmente realista y directo. Es un autor que habla con una verdad incómoda y no le teme a las palabras. Desde el punto de vista de Bloch, el lenguaje enmarca una necesidad del autor dramático por reflejar algo más que los diálogos en un sentido realista:

la forma lírica es la única que permite traducir teatralmente el desorden de la pasión, sin caer en el desorden de la expresión; los recursos del diálogo realista son extremadamente limitados; que en éste se ve de inmediato la finalidad; al encerrarse uno en él se condena a traducir las emociones vivas, sea mediante ironía y fugas, sea mediante tartamudeo, incoherencias y una chatura convulsiva.¹⁴⁷

Lo que nos lleva a entender mejor la propuesta de Zúñiga en cuanto a su necesidad de comunicación, de ir más allá del texto planteado por el realismo. Según lo mencionado, el lenguaje puede ejercer un límite y la lírica siempre abrirá caminos hacia otro tipo de entendimiento sobre una misma escena o diálogo. Según Peter Szondi, en el drama lírico se ignora la diferencia entre el diálogo y el monólogo, de modo que no se cuestiona la temática de la soledad,¹⁴⁸ en este contexto debemos aceptar que Zúñiga no construye propiamente un drama lírico en su totalidad, pero utiliza este recurso constantemente. Y sus construcciones se plantean desde una perspectiva integrativa de elementos varios. Szondi también plantea que dentro de la lírica los tiempos se funden "lo pasado es a la vez presente, y el lenguaje no es un término temático que haya de ser justificado ni pueda verse interrumpido por el silencio. [...] en el

¹⁴⁶ Antonio Zúñiga. *De Juárez a Parral*, p. 38.

¹⁴⁷ Jean Richard Bloch, *Sociología y destino del teatro*, p. 47.

¹⁴⁸ Peter Szondi. *Teoría del drama moderno*. p. 141.

drama lírico no coinciden necesariamente lenguaje y acción."¹⁴⁹ Lo que da como resultado una sensación de ritmo compartido en los diálogos de distintos personajes que se unen para formar una imagen, pues estos se unifican y, aunado a la falta de acotaciones, se abren posibilidades múltiples para la experimentación sobre el escenario. El contraste que existe en la construcción de los diálogos planteados por Zúñiga abre la posibilidad de lograr una visión más cercana a la crítica por medio del contraste entre la realidad, violenta e inmediata, y el efecto metafórico y rítmico que produce la lírica:

FBI Yo soy el juez.
La ley.
El verdugo.
El alfa y omega, dice el Señor...
CANDY Es demasiado, ¿no crees?
No se necesita tanto.
FBI Soy la silla eléctrica.
Tu sogá en el cuello.
Soy la cámara de gases.
¡Suelta la sopa antes de que Candy te saque las uñas!
CANDY Yo no soy así.
FBI ¿Tú no qué?
CANDY Yo no saco las uñas.
Yo sólo vine aquí para entrar en su cabeza.
Comer su interior.
Sacar de adentro sus pensamientos.
FBI Entonces deja la picana.
Deja la placa. Deja la guerrera azul.
Deja la justicia.
Y ponte en la cara pintada una serpiente.
Y hazlos cantar ya.¹⁵⁰

En este fragmento se puede observar el estilo lírico que ayudará a entender mejor el carácter y ritmo que el autor pretende lograr sobre la escena y sobre el resto del montaje. Desde el punto de vista de Lehmann, el teatro coral posdramático se construye a partir de la reducción del diálogo entre personajes que es sustituido por la conformación de un mismo discurso que va en el mismo sentido, es así que se

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ Antonio Zúñiga. *Mara o de la noche sin sueño*, p.43.

evita un lenguaje conflictivo y se crea un lenguaje aditivo, para lograr la impresión de un coro. La estructura dialogal se suprime en beneficio de la monologal y coral.¹⁵¹ El drama lírico evita un análisis psicológico profundo sobre los personajes ya que "la categoría central del texto lírico es el ambiente o un estado anímico."¹⁵² La violencia existente dentro de los diálogos también es una provocación y mucho tendrá que ver el manejo que se logre sobre el escenario para evidenciarla o para construir un contraste frente al espectador.

Dentro de los textos de Zúñiga también se encuentran didascalias que señalan especificaciones técnicas y espaciales pero que igualmente pueden plantear necesidades de orden poético; indicaciones que parecieran imposibles de llevar a cabo:

Entra una niña al escenario vestida de blanco con una corona de espinas. Ella habla escupiendo mariposas y flores. Atrás una mujer paloma que tiene entre sus piernas una grieta. Vemos a Sara descabezar una gallina de un solo movimiento. La gallina tiene un plumaje de rosas y un puñal en el pico. Corre hasta donde está Madero y Huerta lo apuñala en los ojos.¹⁵³

Este tipo de acotaciones propone un sinnúmero de posibilidades al montaje. El horizonte se abre a la interpretación del director, del escenógrafo y de los mismos actores para lograr lo que el autor pretende. Y es precisamente por ello que cada obra mantiene un sentido de libertad para su montaje, lo que le da la capacidad de transformarse cada vez que se lleva a cabo en el escenario. Efectivamente estas anotaciones referidas para la escena "El segundo error" en la obra de *Madero o la invocación de los justos* no pudieron llevarse a cabo¹⁵⁴, en su lugar el director optó por resolverla de manera sencillísima: Madero toma la pistola de Gustavo y se la entrega a Huerta con el cañón apuntando hacia él mismo, lo que de alguna manera tiende a cambiar el sentido original cargado de simbolismos acerca de la traición

¹⁵¹ Lhemann, *Op. Cit.* pp. 228-229

¹⁵² Szondi. *Op. Cit.* p.141

¹⁵³ Antonio Zúñiga. *Madero o la invocación de los justos*. Archivo personal del autor. 2015, p. 34.

¹⁵⁴ Asistí al montaje referido el 18 de noviembre en la temporada noviembre-diciembre de 2015 en el teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM. La dirección corrió a cargo de Mauricio Jiménez.

sobre los ideales de Madero,¹⁵⁵ pero ante la imposibilidad de escenificar tal cual la imagen propuesta por Zúñiga, el director tiende a respetar sus propios lineamientos en cuanto a la idea que persigue con el montaje y a resolverlo técnicamente de manera sencilla. Según Peter Brook:

Un autor moderno se engaña si cree que puede emplear como medio expresivo una forma convencional. Esto era posible cuando las formas convencionales seguían teniendo validez para su público. Hoy día ya no es así e incluso el autor que no se preocupa por el teatro como tal, sino sólo por lo que intenta decir, se ve obligado a comenzar por la raíz, es decir, a enfrentarse con el problema de la propia naturaleza de la expresión dramática.¹⁵⁶

Si se hablaba sobre este planteamiento en 1973, no podemos más que imaginar lo que en nuestros días se debe experimentar en todos sentidos a la hora de imaginar una obra de teatro. El dramaturgo actual debe llevar al extremo la intención de la experimentación para poder hablar de lo que le interesa. Bloch afirma que "Un arte nuevo reclama una palabra nueva."¹⁵⁷ Y se podría agregar que igualmente se necesita de la concepción de un espacio nuevo y una visualización del espectáculo teatral nueva.

Para observar el teatro de Zúñiga vale la pena retomar el concepto del modernismo y su transición hacia el postmoderno ya que su teatro existe entre estas dos grandes corrientes. Por un lado los temas que presenta radican en la época modernista, en la vanguardia, pues se componen de conceptos representativos de tal momento, como lo es la idealización de un futuro mejor, bandera representativa de los años sesenta y que la juventud defendió contra el mundo capitalista. Tal es el caso de sus obras de tipo social donde estos valores se convierten en eje principal para desencadenar el conflicto. Son valores que tienen puestos los ojos en la esperanza del cambio, la denuncia, la construcción de un mundo diferente. Pero al mismo tiempo refleja el espíritu postmoderno donde las historias que cuenta muestran la desesperanza, la soledad del mundo en el que vivimos, como en *Lo que*

¹⁵⁵ Esta obra se analizará más adelante.

¹⁵⁶ Peter Brook. *El espacio vacío*. 1973, p. 49.

¹⁵⁷ Bloch. *Op. Cit.*, p. 31

soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente donde la Vieja le habla a su refrigerador en completa soledad:

Vieja: Nunca me dejes por favor.

La vieja se queda dormida recargada contra la puerta del refrigerador.

Vieja Off: La gente no sabe querer. No sabe darle valor a las cosas. Y las cosas son el mundo. En las cosas se guardan los recuerdos. Las cosas nos sobrevivirán más allá de todos los tiempos...*(El refrigerador ruge)* Yo sé que tú sí me entiendes...

*Oscuro*¹⁵⁸

En este fragmento observamos la importancia que se le da al objeto antes que a otro ser humano, pues al hablar con el refrigerador y otorgarle la posibilidad de comprensión se dimensiona el estado de soledad en que este personaje se encuentra. Igualmente la forma de presentar las historias compete más al tema de posmoderno y posdramático, dando como resultado la construcción de un teatro de acuerdo con el tiempo, o con la historia actual de nuestro país.

En cuanto al teatro de corte histórico, Zúñiga tampoco respeta el tiempo lineal ni espacial, es más, se entremezcla con el espacio onírico para dar entrada a una reflexión de tipo lírico, tanto en el texto como en las didascalias. Por tal motivo me parece que Zúñiga comparte ambas tendencias estilísticas en su dramaturgia: por un lado los ideales de los años sesenta y por otro la propuesta de construcción épica posmoderna. En la actualidad la dramaturgia mexicana sigue esta tendencia, la diferencia radica en los temas, pues muchos dramaturgos dirigen su mirada hacia la investigación del *ser* hacia el interior; "iniciar el viaje hacia uno mismo" que dijera Lipovetsky, y una estética basada en la superficialidad del momento histórico antes que mantener una visión crítica hacia la sociedad y el bien común, pues el espíritu revolucionario y comprometido del modernismo llegó a su fin. Zúñiga se establece en la transición entre ambas corrientes o estados; rescatar los valores que ayudarán a construir

¹⁵⁸ Antonio Zúñiga. *Lo que soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente*. 2013, p.65.

un mundo mejor, sin olvidar totalmente algunas perspectivas desesperanzadoras, planteadas desde su propia experiencia en el siglo XXI.

También habría que mencionar la existencia de estudios específicos en cuanto al teatro que se ha desarrollado al norte del país. La investigadora Rocío Galicia ha presentado numerosos estudios al respecto, y vale la pena mencionar que Antonio Zúñiga está considerado dentro de este grupo, pero dado que se trasladó a la Ciudad de México desde hace más de quince años, y que su trabajo ha sido desarrollado en gran medida en la Ciudad de México, no se le arraiga tanto en este grupo, aunque indiscutiblemente conserva algunas características:

El concepto “Dramaturgia del Norte”, no es una construcción artificial de Enrique Mijares, a quien es atribuible el término. El conocimiento del corpus de obras que se han generado en esta porción del territorio nacional permitió desarrollar el concepto. Se trata de una abstracción que considera el vínculo estrecho entre entorno y escritura teatral. Si bien en este momento contamos con una gran cantidad de obras que evidencian la unión del teatro y contexto norteño, también hay otras de autores nacidos o acaudados en el Norte que por el contrario, buscan a priori trascender los temas regionales para acceder a la universalidad, es decir, tienen la aspiración de buscar la generalidad, de plantear lo trascendente sin arraigo, sin especificidad, sin contexto,[...]

La dramaturgia norteña, explica Mijares, “tiene una preocupación social muy fuerte”. En el Norte los paisajes son vastedades, no son los espacios cerrados de la metrópoli, lo que sucede a la sociedad le concierne a los creadores, los significa y determina en sus obras. Este hecho, además de las características temáticas, genera una teatralidad distinta a la que podemos observar en el Distrito Federal, donde con frecuencia la intención se ha vuelto solipsista. Tal afirmación, mía no de Mijares.¹⁵⁹

En este sentido es que el trabajo de Zúñiga parte, en sus inicios, de la dramaturgia del norte y por su necesidad creativa y de desarrollo actoral, llega a instalarse a la Ciudad de México, donde su panorama es visualizado desde otro punto de vista. Asimismo comparte características con los dramaturgos que en su momento están en pleno desarrollo, como Luis Enrique Ortiz Monasterio, Edgar Chías, José Alberto Gallardo o Richard Viqueira. Pero una de las características que se encuentran muy arraigadas en el

¹⁵⁹ Rocío Galicia. "La dramaturgia actual del norte de México" en *TramoyamBlog*. <http://tramoyam1.blogspot.mx>, 15 de enero, 2009.

trabajo de Zúñiga y que se contraponen con sus contemporáneos es que nunca abandona la visión de crítica social que tanto le interesa. Por medio de obras como *Mendoza*, una adaptación y reelaboración del *Macbeth* de W. Shakespeare, aborda temas de orden universal sin evitar hablar de lo que le interesa, pues la obra está ubicada en un espacio totalmente familiar: México, el llano, las haciendas en la época revolucionaria.

Zúñiga se mueve dentro del territorio nacional y también dentro de su temática para dejar de lado la creencia de que los autores de teatro norteamericano sólo hablan de historias de indocumentados, cholos o pachucos, aunque tampoco puede decirse que lo evite a toda costa, pero efectivamente rompe con el estereotipo. Mediante su propuesta, y de acuerdo a la estética posmoderna, que es de donde también parte su teatro, el público se vincula, se deja impresionar, y hasta escandalizar. Luz Emilia Aguilar Zinser habla sobre *Lo que soñé el día que me quedé dormido bajo el puente*:

Se agradece el ánimo de frescura y provocación, la voluntad de ironía y enojo ante un país hundido en la mentira y una creciente injusticia. La irreverente puesta en escena, que lanza su grito de denuncia desde los profundos abismos de la irracionalidad, la impotencia y la furia, ha encontrado eco en un público que agota las localidades, aplaude efusivo, expresa su entusiasmo por la belleza dolorosa de la degradación. Como una efímera catarsis, el ejercicio tiene su fuerza. Haría falta mayor lucidez en la crítica social.¹⁶⁰

Zúñiga llega en un buen momento a los escenarios de la Ciudad de México, ya que en la década de los noventa el teatro dio un giro importante, donde la idea del hedonismo en su máxima expresión llegó también a los escenarios y el teatro se convirtió en una serie de espectáculos intimistas que investigaban sobre las relaciones de pareja, la relación de la persona consigo mismo, etcétera. Múltiples espacios de formato pequeño abrieron sus puertas a monólogos o montajes en escenarios de reducidas capacidades. No es que la tan mencionada *crisis del teatro mexicano* fuera una situación endémica de la Ciudad de México, sino que era parte del movimiento teatral en el mundo occidental, por lo menos. Y aunque en

¹⁶⁰ Luz Emilia Aguilar Zinser, "Arrancar una espina al sol", sobre la obra *Lo que soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente* publicada en *excelsior.com.mx*, 21 de agosto, 2014.

otros países, como Alemania, el teatro avanza con mayor rapidez en cuanto a la experimentación, cuando llegó esta oleada de teatro posdramático, fue abrumadora. Coincidió con el inicio de una escalada de violencia extrema en México dentro del sexenio del presidente Felipe Calderón (2006-2012), que ya a principios del 2000 se presentaban con mayor incidencia los casos de violencia, principalmente en el norte del país con las llamadas muertas de Juárez. Los autores del norte se adelantaron ante los efectos directos que la violencia ejercía dentro de sus comunidades, era preciso hacer algo por medio del teatro.

Algunos grupos se formaron con este fin, el de darle a la gente información y escape ante la violencia extrema con la que se convivía en aquellos años. Tal es el caso de los grupos y autores de Chihuahua, Sinaloa, Tamaulipas, Nuevo León, pero en la capital de la República había otras necesidades. La violencia de la que se hablaba en los noticieros se tardó en llegar a la ciudad y por lo tanto también los dramaturgos interesados en tales temas. Ya para el 2011, hubo algunos cambios y autores de trayectoria en sus lugares de origen, como Zúñiga, llegaron a escribir y reflejar la problemática experimentada en la provincia. Nos hicieron partícipes de su mensaje y necesidad, lo que vino a mover la creación dramática en la capital del país y su repercusión ha formado parte del nuevo concepto de *la novísima dramaturgia desencantada*.

La pluralidad que se construyó desde hace ya casi un par de décadas ha fomentado que los dramaturgos mexicanos ganen fuerza y terreno en los teatros de la capital. Zúñiga es uno de los principales representantes de este tipo de teatro y su éxito está relacionado directamente con el fenómeno, pues su conciencia social y de crítica ha logrado que mucha gente mire desde otra perspectiva el entorno en el que vivimos. Lo cierto es que las obras de Zúñiga tienen éxito, causan polémica, pues los temas ahí tratados se presentan tan claramente que en ocasiones incomodan.

Después de revisar sus características, propongo 8 tendencias básicas en las que se podría agrupar el teatro de Antonio Zúñiga:

1. **El teatro documental**, que no sigue completamente los preceptos de este tipo de teatro, pero que está basado, casi en su totalidad, en un hecho documentado que respalda la obra. Es un tipo de teatro documental que se mezcla con situaciones ficticias para la creación de los personajes, pero el espíritu de análisis documental se respeta; no emite juicios, solo la presentación de los hechos, sin olvidar que estamos hablando de una obra artística, no de un panfleto o un noticiero. Las obras incluidas en este rubro: *La zona del silencio* (1996), *El canibal de la Guerrero* (2009), *Mara o de la noche sin sueño* (2009), *El enigma del Serengeti* (2011), *Buscando a Julia* (2015).

2. **Teatro de crítica y denuncia social**, donde se analizan o discuten temas de discriminación, injusticia social o política, pero por medio de la ficción. Son obras donde el autor no presenta un hecho específico con relación directa a un evento de la realidad, sino que construye un ambiente relacionado directamente con el tema a tratar pero crea una historia de ficción y lo muestra claramente para abrir la posibilidad de un análisis. Obras en este rubro: *Sábado de Gloria* (1994), *Estrellas enterradas* (1994), *Sol blanco* (1997), *La señora del Chanel número 5* (2008), *El gol de oro* (2003), *Rompecabezas* (2006), *Ruleta rosa* (2009), *Piso 13* (2009), *Historias de seres comunes, de anónimos viajeros* (2010), *Mamá corazón de acero* (2010) *Juárez-Jerusalén* (2013), *Memoria de los hijos caracol* (2014), *Matatena* (2015).

3. **El teatro urbano**, los personajes viven en las ciudades y no se vislumbra un futuro alentador. Son parte de un grupo social de clase media y media baja en decadencia. Los temas varían mucho entre lo político y lo sexual, la soledad, las esperanzas agotadas. La construcción de los personajes, en general, está basada en la reflexión de su propia condición *Panóptico* (2005), *Palomitas de maíz* (2006), *El canibal de la Guerrero* (2009), *Por favor no mande riñones por correspondencia* (2009) *Historias comunes de anónimos viajeros* (2010), *Huellas de personajes ficticios a la luz de la luna* (2011), *Lo que soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente* (2014), *Mi papá no es santo ni enmascarado de plata* (2015).

4. **El teatro de corte histórico.** Toma como personajes a héroes patrios: Pancho Villa, Madero, la Convención de Aguascalientes, o eventos que acontecieron y que se cuentan desde otra perspectiva. Se construyen a partir de la visualización alejada del héroe nacional intocable y se retoman características menos conocidas o exploradas para vincularlo al presente. *Tomóchic* (1991), *Pancho Villa y los niños de la bola* (2003), *Hombres de ceniza, mujeres de sal* (2012), *La convención de Aguascalientes* (2014), *Madero o la invocación de los justos* (2015).

5. **Teatro con temas relacionados al entorno geográfico del norte de la república.** Donde también implica una relación con el espacio de la frontera y los límites, asimismo con creencias y mitos ubicados en esta zona geográfica. *Tomochic* (1991), *Estrellas enterradas* (1994), *Coctel Margarita* (2000), *El tiradito, crónica de un santo pecador* (2002), *Una luna de pinole* (2003), *Pancho Villa y los niños de la bola* (2003), *El gol de oro* (2003), *Hombres de ceniza, mujeres de sal* (2012), *Juárez- Jerusalén* (2013), *Memoria de dos hijos caracol* (2014).

6. **Las adaptaciones.** Zúñiga es un autor que no teme llevar a cabo adaptaciones sobre teatro ya escrito por otros dramaturgos mexicanos o sobre narrativa nacional o extranjera. Este autor logra acercar la adaptación a la realidad mexicana y/o al momento actual. (Mencionadas en el listado de obras)

7. **Teatro para jóvenes.** Temas que están entre la adultez y la infancia que construyen la personalidad de la juventud y que se ve reflejada en personajes que intentan lograr algo con su vida, salir de su situación. En general en este tipo de teatro se encuentra un rasgo de esperanza, inclusive cuando la obra está determinada por un entorno negativo. *El gol de oro* (2003), *Mamá corazón de acero* (2010), *Juárez Jerusalén* (2013), *Mi papá no es santo ni enmascarado de plata* (2015)

8. **Teatro infantil.** Refleja de manera clara y sincera el sentir de niños que les ha tocado vivir experiencias diversas, no siempre felices, y que desde su espacio reflexionan para encontrar una manera positiva de ver la vida y su realidad. *Una luna de pinole* (2003), *Pancho Villa y los niños de la bola*

(2003), *Memoria de dos hijos caracol* (2014), *Historias mínimas de niños máximos* (2014), *Laika* (2015).¹⁶¹

IV. Análisis de tres obras representativas en la producción de Antonio Zúñiga: *Mara o de la noche sin sueño*, *Madero o la invocación de los justos* y *Mendoza*.

El objetivo de llevar a cabo este análisis tomando en cuenta tres obras específicas persigue encontrar los rasgos característicos de un autor como Zúñiga. El análisis responde al aspecto textual, principalmente, así como a la estructura general de cada obra y de los personajes, sin olvidar el contexto social de crítica presente, aún en textos como *Mendoza*, una adaptación a la obra de Shakespeare, pero el mismo contexto construido para darle marco a la acción no deja de mostrar una crítica social dirigida a nuestro país. La obra *Madero o la invocación de los justos* responde a una construcción de teatro histórico pero desde la propuesta de Zúñiga y funciona como pretexto para hablar de nuestra realidad actual vinculado a la figura de Madero, y *Mara o de la noche sin sueño* cobra importancia por el manejo de datos documentados, lo que se acerca a la construcción de una nueva manera de abordar el teatro documental, además de contar con una cercanía en cuanto tiempo y espacio a nuestra realidad actual.

Se han tomado como marco teórico para el análisis de cada obra, los conceptos propuestos por José Luis García Barrientos en cuanto a la construcción dramática presentes en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*, para después llevar a cabo un análisis de cada escena y destacar los elementos que la componen, así como el contexto social donde se inserta cada obra en particular. Y para acercarnos al significado de la propuesta de Zúñiga también se tomará en cuenta a Erika Fisher-Lichte en lo relacionado con la interpretación de los signos hacia el interior del sistema construido por el

¹⁶¹ Algunas de las obras se pueden colocar en dos rubros, porque uno no evita el otro, por ejemplo: *Juárez Jerusalén* es un teatro para jóvenes pero estaría inscrito dentro del ámbito social por el tema central que maneja sobre la discriminación, el abuso y la guerra, y dentro del ámbito de teatro del norte por su ubicación espacial.

dramaturgo: "El texto no representa una secuencia simple de signos entre dos límites extremos, le corresponde una organización interna que lo transforme en una totalidad estructurada en el plano sintagmático"¹⁶², lo que puede significar que para descifrar la construcción de un texto es importante estudiar la combinación de los signos relacionados hacia el interior en primera instancia y su relación con el exterior.

Se menciona a continuación el marco para llevar a cabo el análisis textual de las obras. Cada análisis contará con la mención del título, fecha de estreno, datos generales del montaje, premios y festivales en los que participó. Género o estilo en el que se inscribe cada obra a partir de lo dicho con anterioridad. Visualización del título y su significado, comentario sobre la estructura de la obra: actos, cuadros, escenas. Se analizará el estilo en los diálogos y su planteamiento. El tipo de drama, características generales de los personajes, acotaciones y un comentario.

4.1 Elementos fundamentales del análisis

Son cuatro: espacio, tiempo, personaje y público, el resultado de la interrelación de esos cuatro elementos es la acción dramática: "lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público".¹⁶³ En la obra dramática literaria el mundo ficticio creado por el autor se sustenta en palabras escritas y se muestra por medio de los diálogos y las acotaciones. El diálogo juega una función de gran importancia pues representa la acción dramática de la obra. Éste puede darse de varias maneras, no únicamente verbal, también gestual y sonora, es decir, con sonidos, ruidos o música; signos lingüísticos y para lingüísticos. Asimismo la construcción de los diálogos pueden presentar una gran diversidad pues mientras para un autor es de vital importancia seguir la construcción clásica de los diálogos, en el teatro posdramático, por ejemplo, se puede concebir de maneras diversas.

¹⁶² Erika Fischer-Lichte. *Semiótica del teatro*, 1999, p. 518.

¹⁶³ José Luis García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2007, p.39

Para Erika Fischer-Lichte, el código teatral funciona como un sistema compuesto por un repertorio de signos que sólo pueden existir dentro del teatro. El teatro sólo existe cuando **A** encarna a **X**, mientras **S** lo presencia. Para que **A** pueda representar a **X** debe valerse de determinados elementos, como son los movimientos gestuales, corporales, se les llaman cinéticos. También echa mano de aspectos que determinan su aspecto físico, estos pueden ser los de carácter "natural", como lo es su rostro, su cabello, etcétera o signos que conciernen a lo "artificial" es decir, lo externo, su vestimenta. Para tal efecto es importante contar con vestuario, peinados, máscaras o maquillaje.

Mientras la representación se lleva a cabo debe existir un espacio específico, un espacio teatral; en dónde se sitúan los actores y los espectadores. Pero también es importante hacer notar el lugar que ocupan ciertos elementos y objetos que estarán presentes durante el tiempo que dure el montaje.¹⁶⁴

Si partimos de la idea de que la obra dramática está escrita para ser representada y como lo menciona García Barrientos:

El texto dramático se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser, de acuerdo a la tipología anterior, un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. En este doble carácter se basa su estructuración, en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales).¹⁶⁵

Es pertinente recordar que su función dista de lo planteado por la narrativa. Por esto también se debe destacar que en el plano visual existen características especiales a la hora de llevar a cabo un análisis pues el entorno marcado por la escenografía y las luces, el vestuario y el maquillaje juegan un papel de importancia para poder realizar el análisis, ya que el mismo texto dramático propone un ambiente y éste puede variar según el concepto del director, quien podrá llevar a cabo una conceptualización diferente a la propuesta por el dramaturgo. La cuestión fundamental radica en la construcción de un universo coherente con la concepción inicial, no sólo del dramaturgo, también del director. Y es que dentro del

¹⁶⁴ Erika Fischer-Lichte. *Semiótica del teatro*. 1999. pp. 38-39.

¹⁶⁵ José Luis García Barrientos. *Op. Cit.*, 2007, p.33.

quehacer teatral actual, se ha ido dejando de lado el papel del dramaturgo como elemento inamovible. En la actualidad el director incide directamente en el montaje y las acotaciones quedan en segundo plano o son eliminadas, por lo que varios dramaturgos han optado por ni siquiera escribirlas dentro del texto dramático. Esta libertad es la que ha venido conformando el teatro, no sólo en nuestro país, también en el resto del mundo y ha permitido mayor libertad para actores y director a la hora del montaje.

Las acotaciones tienen dos funciones básicas: los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) en la representación. Éstas comprenden todo lo que no funciona como diálogo: la localización del espacio y/o tiempo, advertencias generales por parte del autor y para tomar en cuenta sobre cada personaje. Se incluyen los nombres de los personajes y sus descripciones. La descripción del lugar o el tema principal de cada escena, acto o cuadro. "Y quizá una de sus peculiaridades se advierta aún más claramente atendiendo, en vez de a las formas, a las funciones del lenguaje".¹⁶⁶ Pero no se debe olvidar que las acotaciones tienen únicamente una función literaria, es decir, sólo atienden a la lectura de quienes llevarán a cabo la obra teatral sobre el escenario.

Por otro lado, la relación entre diálogo y acotaciones supone una de las contradicciones principales dentro de la construcción del drama y su resultado se entiende a partir del accionar del sujeto central dentro del drama. Por un lado no se le toma en cuenta como parte principal del texto dramático y por otro, su existencia determina la acción propia de cada personaje. Pero también existe la posibilidad de que las acotaciones sean escindidas, lo que crea un vacío, o un espacio en blanco capaz de ser completado por el director o los actores. Lo que da como resultado un orden diferente, una reorganización completa de la obra en cuestión, asimismo, cuanto más amplios sean los blancos en el texto dramático, más fragmentado se encontrará el drama. "Si los blancos son mayores, privando de

¹⁶⁶ *Ibíd.* p.47.

continuidad a la expresión verbal, proporcionan espacio a las relaciones de carácter material, o sea, a la acción en su sentido propio"¹⁶⁷ Y también otorgan mayor libertad a la interpretación escénica.

El diálogo, por su parte, es el componente verbal del drama y conforma la definición de drama propiamente. "La característica primordial del lenguaje del diálogo se deriva de la inmediatez representativa que distingue al modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo o, mejor, discurso libre y rígido".¹⁶⁸ La diferencia con los diálogos que aparecen en una novela, es que en ella están regidos por una línea marcada por el narrador, es decir, subordinado a una narrativa y no tiene como finalidad que el personaje actúe frente a un público.

El destino teatral del drama implica la orientación oral del diálogo dramático, cuya condición será que, aunque haya sido escrito previamente, pueda ser dicho. Esta cualidad exige que el texto pueda ser efectivo a la hora de decirse y que comunique de manera eficiente por medio de la voz, las ideas o conflictos referidos por el dramaturgo. Según Anne Ubersfeld, el diálogo teatral mantiene una doble enunciación: "todo enunciado tiene dos emisores, el autor y el personaje en el cual delegó su voz, y dos receptores, el alocutario-personaje y el espectador, que está presente de alguna manera en el intercambio, aunque no pueda intervenir".¹⁶⁹

El diálogo contiene seis funciones principales según García Barrientos, éstas son:

Dramática: contiene la forma del diálogo y por lo tanto es de acción entre los personajes.

Caracterizadora: se orienta a proporcionar al público elementos para construir el carácter de los personajes.

Diegética "narrativa": el diálogo proporciona al público información que sale del marco propiamente dramático, que pertenece a "fuera de escena" en el espacio, tiempo o en cualquier aspecto de la percepción;

¹⁶⁷ Jiří Veltruský. "El texto dramático como uno de los componentes del teatro" en *Teoría del teatro*. 1997. p.40

¹⁶⁸ *Ibíd.* p.51.

¹⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Diccionario...* p.35.

Ideológica o "didáctica": el diálogo se pone al servicio de la transmisión de una serie de ideas, de un mensaje, de una lección.

Poética: que se caracteriza en el teatro por su orientación al público y su neutralización en la dimensión comunicativa interna.

Y la metadramática, que no es tan frecuente pero se debe mencionar.

Patrice Pavis menciona que: "El contexto global del conjunto de las réplicas de un personaje, así como las relaciones entre los contextos, son determinantes cuando se trata de definir la naturaleza dialógica o monológica del texto."¹⁷⁰ Esto quiere decir que se debe tomar en cuenta el espacio y tiempo que caracteriza el sentido de la obra y también lo que el autor desea expresar por medio de la construcción dialógica. Para lo cual Pavis presenta tres casos: "a) Caso normal de diálogo, b) Los contextos son totalmente extraños entre sí, y c) los contextos son casi idénticos; los contextos ya no se oponen, sino que salen de una misma boca"¹⁷¹, como un texto narrativo o un monólogo polifónico que se enunciará por medio de la división entre los participantes.

En cuanto a la estructura dramática, ésta se compone de tres aspectos fundamentales:

a) Secuencias: acto, cuadro, escena.

Acto se designa a cada una de las unidades mayores en la que puede ser segmentada una obra. **Cuadro** se refiere a cada unidad de espacio-temporal en el desarrollo del drama, está delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la continuidad temporal. La **escena** es en un sentido estricto la unidad de configuración, es una secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la salida o entrada de cualquiera de ellos supone un cambio de escena. Se puede decir que existen algunos dramas que son divididos por estas tres unidades: actos divididos en cuadros que a su vez están segmentados en escenas.

¹⁷⁰ Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, 2008. p.127.

¹⁷¹ *Ídem.*

b) Formas de construcción: abierta o cerrada.

La forma de construcción cerrada se basa en la idea aristotélica conformada por las tres unidades, de acción, lugar y tiempo. Mínimos cambios de lugar, menor número de elipsis temporales y sobre todo una única línea de acción, que puede tener algunas paralelas pero que se subordinan a la principal. El número de personajes serán jerarquizados y limitados.

La forma abierta está integrada por un buen número de construcciones dramáticas. En esta forma se encuentran la variedad, la expansión, la libertad. No se limitan los cambios de lugar y los saltos en el tiempo ni el número de personajes, tampoco su grado de individualización o particularidad, ni de autonomía. En temática y lenguaje rigen los principios de libertad y variedad. Se quiebran los principios de unidad, integridad y jerarquía y se construye a partir de combinaciones irregulares en cuanto a cuadros, actos.

c) Tipos de drama¹⁷²: De acción, de personaje, de ambiente.

El drama de acción es el planteado por Aristóteles en su *Poética* y por tanto el paradigma de la dramaturgia clásica. La composición de los hechos es el elemento central y al que se deben subordinar el resto de los elementos que lo componen, en especial los personajes que deben estar al servicio de la acción.

El drama de personaje se caracteriza por destacar de manera importante al personaje y todas las acciones que de él derivan y no a la inversa, él dota de unidad a la obra y se crea un relajamiento característico de la acción.

El drama de ambiente se caracteriza por destacar todo lo que en un principio rodea a los dramas mencionados con anterioridad, pero con la diferencia de que éste pasa a primer plano, de tal forma que tanto las acciones como los personajes se subordinan al planteamiento del ambiente que los rodea. Algunas de las manifestaciones más claras son el teatro de corte histórico, el teatro costumbrista. El

¹⁷² Según la propuesta de García Barrientos.

ambiente histórico, político o social reflejado debe tener un peso importante para que los personajes y la acción recaigan dentro de lo planteado por el mismo ambiente para determinar los sucesos dentro del drama.

En cuanto al género, su delimitación está ligada al código teatral del momento.¹⁷³ Bernard Dort menciona que ha desaparecido el *género* como tal, igual que la forma preexistente de hacer teatro. Ha desaparecido lo previamente codificado y sometido a "reglas". Ya no hay un modelo único, sino una multitud de modelos posibles pues la escena no ha dejado nunca de suministrar nuevos modelos.¹⁷⁴ Y éstos no caben en los límites de un género, ni de una forma pre establecido, aunque son más difusos y singulares, por lo tanto los textos se alejan cada vez más de conceptos estrictos y cerrados.

A partir de los conceptos mencionados y partiendo de una visión denotativa se llevará a cabo el análisis siguiente.

4.2 Análisis de: *Mara o de la noche sin sueño*, teatro documental¹⁷⁵

Escrita y estrenada en 2008 para el Festival Internacional de Chihuahua.

Dirigida por Rodolfo Guerrero.

La obra ha participado en múltiples festivales y muestras:

Muestra Nacional de teatro, Ciudad Juárez, 2008. Festival Internacional del Centro Histórico, 2009. Realizó una gira por el noroeste del país dentro del Proyecto de Coinversiones del FONCA en 2010. Festival Mayo Teatral en La Habana, Cuba en 2012. Festival Otras Latitudes, D.F, 2012. Residencia en Teatro El milagro, D.F. 2012. Además se llevó a cabo una lectura dramatizada en Nueva York dentro del Festival Trueque de Palabras, intercambio de dramaturgos México/E.U.A, 2014 donde se tradujeron nueve obras mexicanas, incluida ésta, de su autoría.

¹⁷³ Uberfeld, p.59.

¹⁷⁴ Bernard Dort. "L'état d'esprit dramaturgique", en *Théâtre/Public*, 1986, p.8.

¹⁷⁵ Todos los fragmentos citados en el análisis pertenecen a: Antonio Zúñiga. *Mara o de la noche sin sueño*. México, Ediciones El Milagro- Al borde teatro, 2010.

Para hablar de esta obra es importante rescatar el suceso real documentado por medio de periódicos y videos grabados por el FBI:

Año: 2003. Aparece el cuerpo de una mujer embarazada asesinada en el estado de Virginia, Estados Unidos. Edad: 17 años, nombre: Brenda Paz, migrante hondureña involucrada con la Mara Salvatrucha¹⁷⁶, banda delictiva conformada por migrantes jóvenes en Los Ángeles, California. La violencia extrema tiene origen en la guerrilla. Honduras, Guatemala, El salvador, estos son los jóvenes emigrados que intentan lograr a como dé lugar una vida mejor. Brenda fungía como líder de la MS: 13 pues su novio Dennis Rivera la deja a cargo de la banda mientras él purga una condena por asesinato. Brenda también se convierte en informante principal del FBI. Fue la primera vez que una integrante activa aceptó cooperar. A partir del asesinato de Brenda Paz el FBI constituyó una oficina especializada en este tipo de bandas. Zúñiga se inspira en este evento para escribir la obra.

La complejidad del análisis para *Mara o de la noche sin sueño* se divide en dos vertientes, ya que responde a dos formas de teatro. Por un lado está el documental, tomando en cuenta que en nuestros días la documentación no puede presentarse como se hacía en la época de Weiss. El documento actual echa mano de diferentes dispositivos además del escrito, como el video, que mantiene un estatus de credibilidad siempre y cuando quien lo lleva a cabo sea digno de reconocimiento y confiabilidad. Y por el otro lado, el análisis se dirige hacia las características que responden a las nuevas tendencias dramáticas. El texto de Zúñiga encaja en varios puntos planteados como teatro documental, va de acuerdo con el esquema planteado, pero se distancia en aras de respetar los códigos que plantea su propuesta y que se engarza con la propuesta de Joseph Danan: "es una articulación entre un modelo anterior y una realización por venir", esto quiere decir que la obra se convierte en un transformador del género documental que permite el paso de una forma a otra, pues se inventa dentro de un modelo para

¹⁷⁶ El término Mara Salvatrucha está construido por *Mara*, haciendo referencia a la hormiga nombrada como Marabunta, *Salva*, de salvadoreño y *trucha* de la expresión: ponte trucha, alerta.

luego nacer de otra manera. El modelo en sí mismo ya no funciona como un absoluto pues está inserto en un sistema transformacional que genera constantemente formas nuevas.¹⁷⁷

"Lo real puede ser el detonante principal de nuevas prácticas escénicas"¹⁷⁸, apunta Antonio Zúñiga quien plantea su propio lenguaje escénico sin soltar el evento documentado. La comunicación y la visión fraccionada presente en su teatro encuentran una nueva voz, una nueva mirada al documento. Por lo que al teatro documental actual le cuesta trabajo seguir la estructura cerrada que propone Weiss.

Para iniciar el análisis es importante mencionar el título: *Mara o de la noche sin sueño*. Mara es un nombre propio, pero no es el de ninguno de los personajes, se refiere a la abreviación de Mara Salvatrucha, el nombre de una banda de maleantes y asesinos. Después se plantea la posibilidad de no tener sueño por la noche, desapareció la posibilidad de dormir o de soñar, ya no existe la calma que proporciona la noche para el descanso y al mismo tiempo se terminó la posibilidad de soñar.

La obra está dividida en seis cuadros que llevan el título de películas recientes y un epílogo, lo que contribuye a la sensación de fragmentación:

Cuadro I. "Sospechosos comunes"¹⁷⁹, hace referencia al interrogatorio que el FBI realiza a Brenda Paz y a la banda de Dennis Rivera, la MS: 13. El cuadro está planteado en un tiempo intermedio, cuando Brenda ya es informante del FBI y tiene que reconocer y nombrar al asesino de Joaquín Díaz. Son los integrantes de su propia banda los que están involucrados y debe señalar al responsable, lo que significa una traición. En este cuadro se presentan la mayoría de los personajes y se ofrece algo de información en cuanto a su edad e intereses.

¹⁷⁷ Joseph Danan. *¿Qué es la dramaturgia? y otros ensayos*. pp. 102-103.

¹⁷⁸ Antonio Zúñiga. "Ser y estar, ¿cómo explicar la diferencia?" en *Terra ignota, conversaciones sobre la escena expandida*. 2014. p.35.

¹⁷⁹ *Sospechosos comunes*, (1995) guión de Christopher McQuarrie, dirección de Bryan Singer.

Cuadro II. "Pulp Fiction"¹⁸⁰, En retrospectiva aparece el hombre asesinado, Joaquín Díaz, conviviendo con el asesino, Dennis Rivera. Hablan de la película de Tarantino y hacen referencia a los elementos que la componen, como el tipo de diálogos que aparecen en la película y los contrastes que tiene. Ambos personajes están en una reunión para definir el territorio de cada uno en Los Ángeles. Al final del cuadro ambos salen en plan amistoso.

Cuadro III. "Los puentes de Madison"¹⁸¹, este cuadro transcurre en un tiempo aún más lejano. Brenda y Dennis se acaban de conocer. Ella tiene doce años y él diecisiete. Viven en Honduras y él tiene la idea de ir por el sueño americano, ella también, algún día. Hacen un pacto para encontrarse en EUA, parecen enamorados.

Cuadro IV. "Perros de reserva"¹⁸², el cuadro está integrado por tres escenas que se entrelazan, pues están planteadas en distinto tiempo y espacio. Por un lado Brenda se encuentra confesando sobre el asesinato de Joaquín Díaz, ocurrido hace un tiempo, por el otro está la escena en que Dennis se enfrenta a Joaquín Díaz en la calle junto con Chuy, El gato y El baby, y por el otro, está la opinión del padre de Dennis Rivera, quien se ha convertido al cristianismo y se ha entregado a la palabra de Dios. Estas tres escenas se presentan simultáneamente, los diálogos se entremezclan sin importar la diferencia de tiempo ni de espacio. Es un cuadro cargado de violencia y contrastes.

Cuadro V. "Living Las Vegas"¹⁸³, El cuadro está planteado en dos tiempos, al inicio es reciente el asesinato de Joaquín Díaz. Brenda y Dennis se aman y él la nombra su brazo derecho. La segunda parte está planteada cuando ya pasaron cuatro meses y Dennis fue apresado. Brenda lo visita en la cárcel y le dice que está embarazada, no está segura de quién es el padre, y ya no quiere seguir siendo jefa de la banda. Dennis espera su sentencia en la cárcel.

¹⁸⁰ *Pulp Fiction*, (1994) guión y dirección de Quentin Tarantino.

¹⁸¹ *Los puentes de Madison* (1995), guión de R. La Gravenese, dirección de Clint Eastwood.

¹⁸² *Perros de reserva* (1992), guión y dirección de Quentin Tarantino.

¹⁸³ *Living Las Vegas* (1995), guión de John O'Brien, dirección de Mike Figgis.

Cuadro VI. "El bueno, el malo y la fea"¹⁸⁴, el cuadro está planteado en dos tiempos y dos espacios distintos. Uno de los tiempos está ubicado en un pasado reciente, después de que Brenda visita a Dennis, el espacio es una casa y en ella aparecen igualmente los miembros de la banda conviviendo con Brenda. El otro tiempo y espacio está ubicado cuando el FBI y Candy interrogan a Chuy, El gato y El baby por el asesinato de Brenda. En este espacio Brenda aparece como una figura onírica que igualmente interroga a los miembros de la banda. En el interrogatorio se explica con extrema claridad la manera en que asesinaron a Brenda por su traición a la banda.

El epílogo está marcado con el título: "Fotografías", lo que supone que son escenas estáticas donde algunos de los diálogos transcurren en oscuro. En la fotografía final aparecen Brenda y Dennis retomando los diálogos del cuadro "Los puentes de Madison", un momento hasta cierto punto romántico entre ambos personajes. Excepto el epílogo, cada título corresponde a una película que tiene características similares a cada cuadro.

En cuanto a los diálogos, éstos corren en tres planos: los personajes se refieren a ellos mismos en tercera persona:

FBI: Francisca Beltrán Infante. FBI. Federal Bureau of Investigation.
Ha trabajado duro en un mundo donde la vida no vale nada.
Sabe sacar de los informantes sus más oscuros secretos.
Su voz persuade.
Cuando habla penetra.

Por otro lado, nos enteramos de los pensamientos de cada personaje y en el texto se les ubica en dos espacios diferentes:

Brenda: ¡Shhht! Calladitos. Bonitos. Bonitos. Calladitos.
Dennis: No hay luna.
Los puentes colgantes rechinan.
Las estrellas están empelotadas.
Ella no quiere que él deje de verla nunca.

¹⁸⁴ El título original en español es: *El bueno, el malo y el feo* (1966), guión y dirección de Sergio Leone.

Brenda: Él piensa en las marcas, en las cicatrices que le han hecho.

Él sabe que cuando el cuchillo entró en sus brazos también hizo ¡plup! o ¡gulp! Él piensa ahora en ella.

Dennis: Le quiere hacer ¡plup! con la verga hasta que ella también haga ¡gulp! de felicidad.

Brenda: ¿Qué estará pensando?

¿Por qué me mira así?

¡Ja!

¿Por qué tiemblo?

Brenda: ¿Cuál es tu sueño?

Y finalmente los vemos dialogando entre sí:

FBI: ¿Cuál es el asesino, Brenda?

Candy: ¿Quién fue el que disparó el 3 de noviembre a las 4:00 pm., en la 18th Street Ave?

Brenda: Pérame, hommie, güerita, tengo que mirar bien.

FBI: Right now!

Brenda: Hommie, güerita, deja que los vea un rato. Una última mirada.

Candy: No dejes que el corazón te toque. Sólo di cuál es.

La historia no transcurre de manera lineal, hay elipsis y analepsis ya que su construcción es abierta y se inscribe dentro del drama de ambiente, según lo propuesto por García Barrientos, ya que los personajes están subordinados al ambiente que los rodea y el ámbito social es de suma importancia pues determina claramente los sucesos dentro de la obra. No existe gran profundidad psicológica en la construcción de los personajes, pues el cometido no es el de reflexionar sobre sí mismos. Al hablar de teatro documental su construcción está basada principalmente en los hechos donde se desarrollan. El dramaturgo les otorga algo más para su construcción a la hora de interactuar entre ellos, pero el fin de la obra va en dirección al análisis del suceso, según lo propuesto por Peter Weiss, no de los personajes por sí mismos, así que su significado está en función del incidente o acontecimiento.

En cuanto a los nombres de cada personaje estos tienen un peso y significado. El orden aquí propuesto es el mismo que el autor propone en la primera página de la obra:

FBI (Francisca Beltrán Infante) Es una alegoría clara, pues son las siglas del Federal Bureau Investigation. Está representada por una mujer rubia, violenta, que exige información. A lo largo de la obra sus apariciones tienen que ver con encontrar la declaración de culpabilidad de los implicados en los crímenes. La relación que tiene con Candy es la más clara, ya que la manipula constantemente para lograr sacar la información que necesita. Es fría y distante, nunca hace muestra de algún sentimiento de empatía.

Brenda Paz Es el nombre real de la víctima. Pero vale la pena mencionar que su apellido adquiere gran significado a la hora de reflexionar sobre su destino. Brenda aparece en diferentes circunstancias, edades, tiempo y espacio. Si existiera una línea cronológica clara, a Brenda se le representa desde que tiene doce años en Honduras cuando conoce a Dennis Rivera. Ella se enamora de él desde entonces. Cuando se re encuentran en Los Ángeles, California ella es miembro activo de la banda MS:13 y también se convierte en informante. Hay un momento decisivo para Brenda cuando va a visitar a Dennis y le informa que está embarazada y que no quiere abortar. Es la primera vez que la vemos tomando una decisión contra lo que dice Dennis y cuando se rebela contra seguir siendo informante del FBI, pero no logra evitarlo.

Las últimas apariciones de Brenda son cuando la asesinan y como Brenda-espíritu, pues a pesar de estar muerta dialoga con los personajes de la escena. Hacia el final aparece en el epílogo al lado de Dennis Rivera, evocando el diálogo de cuando se enamoraron.

Dennis Rivera También es el nombre real del amante y asesino intelectual de Brenda Paz. Él es el jefe de la banda MS:13, que quiere decir Mara Salvatrucha, sector 13, un territorio en el este de Los Ángeles. Precisamente sus peleas son por la defensa del territorio y el manejo de droga, robos, etcétera. Dennis también es un emigrante que subió dentro de la banda. Se enamora de Brenda y le otorga poder, cosa poco común dentro de las bandas pues las mujeres no podían ser dirigentes. Dennis confía en ella pero al saberse traicionado se deduce que la manda matar. Y esta es una suposición pues nunca queda claro totalmente, ni en la obra ni en el caso real. Él ya estaba en la cárcel cuando ella es asesinada y no hay manera de probarlo pues los asesinos materiales confiesan.

Candy. Este es un personaje de ficción y el nombre tiene un significado que contrasta con sus acciones. Candy significa dulce en inglés, pero lo que menos encontramos en el personaje es dulzura. Este personaje funciona como mediador entre el FBI y los delincuentes que hablan español. Ella está al

servicio del Estado pero también es una migrante. No pertenece ni a un bando ni al otro y no le gusta su trabajo, por lo que es violenta con los latinos y con FBI.

Joaquín Díaz es el nombre real del hombre asesinado y dirigente de otra banda en el vecindario. Este personaje tiene características similares a Dennis Rivera, pero finalmente pierde la batalla y es asesinado.

El apodo de estos tres personajes es el original. No se conocen sus nombres pero dentro de la obra se les dota de características que van de acuerdo a su apodo.

El gato. Menciona en una de las confesiones que arañó la espalda de Brenda. Se droga constantemente, le gustan las películas de Bruce Willis y fue el primero que pone una soga alrededor del cuello de Brenda para asesinarla.

Chuy. Lo que se sabe de Chuy es que tiene 27 años, es de Parral, Chihuahua y le gustan las películas del Santo. Participó en el asesinato apuñalando a Brenda.

El baby. Es un adolescente que ya lleva tiempo en la banda pero no deja de ser un muchachito de patineta. Le gustan los Thunder Cats y es el primero que acusa a El Gato. También participa en el asesinato apuñalando a Brenda.

Dennis Rivera padre es el nombre real del padre de Dennis Rivera. A lo largo de la obra él tiene dos apariciones donde cuenta parte de su historia, una muy semejante a la de Dennis en cuanto a la violencia y los excesos que cometió en su juventud, pero Dios *apareció* en su camino y lo hace cambiar. Él se presenta para abogar por su hijo pero tiene la certeza de que no habrá mucho que hacer al respecto.

La obra tiene algunas acotaciones. Están presentes cuando se marca que un diálogo debe ser dicho en otro idioma:

FBI: (*En inglés*) Sweet Candy, eres mi brazo derecho. (*En francés*) Dile que mire al vidrio.

Y el único personaje que tiene esta acotación es FBI. La importancia radica en el idioma escogido por el autor para marcar el diálogo. Ya que además del francés y del inglés también se encuentra el árabe. En el diálogo inicial, FBI está hablando sobre sí misma:

FBI [...]

Tiene el poder de la información.

La entrada a los archivos secretos.

Donde se guardan todos los nombres, perfiles, y demás files.
El inglés, *Arabic*, *French*, son sus lenguas.
Pero no le gusta comunicarse.
Porque fue entrenada para sacar información.
Ocultando información.

El árabe y el francés en general son utilizados para dar órdenes de manera grosera y directa sabiendo que el personaje en cuestión no entenderá claramente lo que quiere FBI:

FBI: (*En francés*) Que diga cuál de éstos es el que buscamos y que se vaya a su cueva a comer más grasa.¹⁸⁵

FBI: (*En árabe*) Pon aquí tus palabras, cerdo grasoso.

El baby: No entiendo.

Candy: Que escribas lo que sabes, pequeño pendejo.¹⁸⁶

El inglés está marcado para dar explicaciones o hacer aclaraciones y en ocasiones con un tono irónico:

FBI: (*En Inglés*) Según los últimos informes, de cada cinco criminales que entran a la cárcel dos salen de nuevo. Por eso quieren abogado.

Candy: Es su derecho.

FBI: ¿Te estás ablandando, sweet Candy?¹⁸⁷

La utilización de otros idiomas hace patente la poca cercanía de los emigrantes con el idioma francés o el árabe y da a entender que no existe posibilidad de comunicación directa entre ellos y el gobierno de los Estados Unidos, aquí representados por el FBI. Si hablan en francés o en árabe para ellos es igual, no entienden. El lenguaje que utiliza FBI es distante e incomprensible y por eso tiene que hacer uso de Candy cada que necesita se cumpla una acción en específico.

Existen otras acotaciones; se marcan los *oscuros* antes de cambiar de cuadro y una más aparece al final del cuadro "Los puentes de Madison":

Lanzan piedras al río. Sólo se escucha el ¡plup, plup, plup! cuando las piedras entran al agua.

¹⁸⁵ p.11.

¹⁸⁶ p.46.

¹⁸⁷ p.41.

Y al finalizar la obra después de marcar el *oscuro* final:

En el oscuro escuchamos el "plup" del agua hasta desaparecer.

La onomatopeya "plup" está presente en el cuadro "Los puentes de Madison", que está relacionada con el amor. El primer diálogo que le atribuye un significado sencillo a la expresión es:

Brenda: ¡Plup! Así suena la piedrita al entrar al agua, ¿no?

Más adelante:

Brenda: ¡Plup es una piedra que pega en el charco!

Dennis: Es más. Imagina más.

Brenda: Es una gota cayendo. ¡Plup, plup, plup! ahora tú. ¿Sí? ahora tú.

Dennis: Yo veo una trucha azul saltando en el río.

Brenda: ¡Ja! ¡Qué tramposo! Una trucha eres tú.¹⁸⁸

Después de este diálogo el significado queda establecido. Por un lado recuerda la escena en que se conocieron, un pasado que los une desde su natal Honduras, un sonido que ellos identifican como un evento de amor en común. Por otro lado habla de la personalidad de Dennis, la trucha, símbolo de la pandilla Mara Salvatrucha, y quien perpetró el crimen.

A lo largo de la obra Zúñiga conserva el tono lírico tan característico en su obra dramática, resaltando la violencia y crudeza, lo que constituye un estilo particular, como se mencionó con anterioridad.

El Baby: Una dos piernas; surcos de navaja en las dos piernas.

Una mordida, dos.

Sus costillas tronaron como palomitas de maíz en el microondas.

En las nalgas le pintamos mapas.

Más mapas de los que ya tenía.

Cada golpe que le dimos fue para tatuarle una cruz.

Le mordimos la espalda.

¹⁸⁸ p.24.

Le cosimos la boca.

El Baby: Para que no volvieras a cantar nunca más.¹⁸⁹

Este tipo de diálogo responde a tres funciones: por un lado encontramos la diegética, pues proporciona información que sale del marco dramático en cuanto a tiempo y espacio de la escena propiamente, cumple también una función caracterizadora, pues nos muestra el carácter de estos personajes y conserva el rasgo lírico presente en el teatro de Zúñiga.

Considero que la obra *Mara o de la noche sin sueño* pertenece al género del teatro documental aunque la muerte de Brenda Paz en sí misma podría ser vista como un teatro de nota periodística puesto que se basa en un solo acontecimiento donde los personajes aparentemente no tienen el grado de importancia histórica como pueden ser los sobrevivientes del holocausto, pero existe una razón que trasciende: en primer lugar Brenda Paz es representante de un grupo social. Detrás de los indocumentados existe un sistema de justicia que cuestiona y evalúa su estancia en un país considerado como potencia mundial y que mantiene una doble cara, pues por un lado conviene a la economía dar trabajo al migrante desprotegido y por otro, se le persigue y acusa. Zygmunt Bauman enuncia que: "la libertad y la dignidad van de la mano, nacen y mueren juntas"¹⁹⁰ Entonces los indocumentados carecen de dignidad por su mera falta de libertad de escoger no sólo lo que quieren hacer en la vida, sino el país en el que quieren residir: "la libertad de elección es parte de la dignidad humana"¹⁹¹. Como somos libres poseemos dignidad y ésta exige ser tomada en cuenta, ser respetada. Esto quiere decir que si no se tiene la libertad de elección no se es digno de respeto. Los indocumentados carecen de respeto por el simple hecho de no tener libertad de elección aparente; carecen de dignidad ante los ojos del Estado más poderoso del mundo. El caso Brenda Paz representa al individuo que no opta libremente. Es un caso

¹⁸⁹ Zúñiga. *Mara o de la...*p.46.

¹⁹⁰ Zygmunt Bauman/Keith Tester. *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. 2002, pp. 147-148.

¹⁹¹ *Ídem*.

especial por el hecho de facilitar la información para intentar controlar a la banda más sangrienta de los últimos tiempos.

4.3 Análisis de: *Madero o la invocación de los justos*, teatro histórico¹⁹²

Obra estrenada en noviembre del 2015 en el teatro Juan Ruíz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, Ciudad de México.

Dirección: Mauricio Jiménez.

La obra *Madero o la invocación de los justos* toma como referente a Francisco I. Madero, prócer que junto a otros iniciara el movimiento revolucionario en 1910 con la proclamación en contra del gobierno de Porfirio Díaz, que suele considerarse como el acontecimiento que inició la Revolución mexicana. Madero fue elegido democráticamente presidente de México, cargo que ejerció desde 1911 pero dos años después, en 1913, fue traicionado y asesinado junto con el vicepresidente José María Pino Suárez como resultado del golpe de estado dirigido por Victoriano Huerta, quien había prometido respetar sus vidas y dejarlos marchar a Cuba, pero termina no sólo traicionándolos, también los fusila a traición antes de llegar a la cárcel de Lecumberri.

Esta obra de corte histórico retoma hechos documentados¹⁹³ y los presenta desde una perspectiva distinta. Dentro del teatro histórico se tiene como principal objetivo recuperar la figura de algún personaje, héroe casi siempre, y rescatarlo o destacarlo para no olvidar los hechos que lo llevaron a

¹⁹² El texto utilizado para el análisis no ha sido publicado, pertenece a un archivo otorgado por el autor.

¹⁹³ Entre las fuentes de Antonio Zúñiga figura el libro de la escritora Catherine Mansell Mayo, con traducción de Agustín Cadena, *Odisea metafísica hacia la Revolución Mexicana: Francisco I. Madero y su libro secreto, Manual espírita*, California, USA, 2014. Así como en los diarios escritos por Madero, que contienen sus orientaciones filosóficas, ideológicas y espirituales (Información otorgada por el autor).

formar parte de la historia de un país, pueblo o comunidad. Y como lo señala Pavis, también implica una distancia crítica entre el acontecimiento y su conversión al lenguaje dramático, para lo cual se intenta reconstruir el escenario tal cual, con detalles que poca gente conoce, encontrar actores que tengan una semejanza física con los rasgos del hombre o mujer que van a interpretar, reconstruir su carácter y relaciones para otorgarles nuevamente un lugar dentro de la memoria histórica actualizada. Dar la posibilidad de reproducir determinados recuerdos para legitimar la permanencia del mismo en nuestra historia actual. En este sentido Halbwachs destaca en su libro *La mémoire collective*, la importancia de los procesos de rememoración para un colectivo: en primer lugar "para conferir sentido a los acontecimientos pretéritos, en segundo lugar, para constituir su identidad y en tercer lugar, para crear continuidad entre el pasado y el presente."¹⁹⁴ Según el sociólogo, los sucesos pretéritos se interpretarían a partir de marcos sociales cambiantes y de acuerdo con los intereses que persigue el respectivo grupo social en un momento dado, por lo que la memoria constantemente se modifica y transforma.¹⁹⁵ Esto quiere decir que tales eventos pretéritos son susceptibles de interpretaciones diversas según el momento en el que se les rememora. El arte también lleva a cabo esta acción, en especial la literatura, pero también el cine y el teatro.

Para iniciar el análisis es importante comenzar por el título: *Madero, o la invocación de los justos*. Madero es un personaje de nuestra historia y representa las ideas que en principio movieron a la revuelta revolucionaria. Todos los habitantes de México sabemos lo que significa este apellido y el contexto en que se sugiere. La *invocación de los justos* plantea que al ser invocados¹⁹⁶ algunos personajes no están presentes, pero se les llama a hacerse presentes de alguna manera. Tales personajes

¹⁹⁴ Maurice Halbwachs. *La mémoire collective*, [1925], versión electrónica elaborada por Lorraine Andy y Jean Marie Trenblay 2001

¹⁹⁵ Ute Seydel. *La constitución de la memoria cultural*. México, UNAM, 2007

¹⁹⁶ Según la RAE: **Invocación** (Del latín, *invocatio*.) Acción y efecto de invocar. **2.** Palabra o palabras con que se invoca. **3.** Parte del poeta donde el poeta invoca a un ser divino o sobrenatural, verdadero o falso. **Invocar:** (Del latín. *invocare*) Llamar uno a otro en su favor y auxilio.

llevan o llevaron a cabo una vida basada en la justicia. En este sentido se puede entender que quizá fueron héroes o personas que siguieron un camino de verdad, justicia y dignidad. Entonces podríamos decir que Madero está llamando a personajes que se desarrollaron dentro de este ámbito; a los que considera héroes o gente justa. La obra dará cuenta de cómo es que estas presencias *justas* lo acompañan a desarrollar su quehacer dentro de la historia de nuestro país. La primera acotación del autor es muy importante para aclarar el orden de los cuadros siguientes:

*Esta obra no está ordenada cronológicamente. Los fragmentos están puestos uno aquí y otro por allá. El autor confía en que los eventos históricos que aquí se tratan, siendo del conocimiento de la mayoría, podrán ser ordenados por la mente del espectador sin problema. También confía en que los hechos históricos que aquí se narran, y los otros, que son imaginarios, caminen de la mano. Al final de cuentas, unos y otros, casi siempre son producto de la imaginación.*¹⁹⁷

En este párrafo inicial se encuentra un cuestionamiento directo sobre la manipulación de la historia, haciendo alusión al carácter imaginario de los acontecimientos que se han defendido como históricos y han creado la imagen del prócer. La línea temporal va de un instante a otro, como la memoria misma, juega en el tiempo y en espacios diversos. Halbwachs apunta: "El pasado nunca se conserva tal cual dentro de la memoria individual, ni se revive. Al contrario, su interpretación cambia de acuerdo con las transformaciones de los marcos sociales en cada presente."¹⁹⁸

La obra se divide en veintidós escenas y cada una tiene un título que la caracteriza:

Escena 1. La luz es como el agua. En esta escena se plantea un tema que estará presente constantemente a lo largo de la obra y tiene que ver con la alusión al agua y a la luz. En este sentido la luz hace referencia a la muerte, al más allá, a un cambio dentro de la vida de la persona que la mira. Tal es el caso del Mayor Cárdenas que establece un diálogo con Madero referente al agua y a un puente que atraviesa el río:

Madero: El río no es de agua

Mayor Cárdenas: ¿Hay ríos que no son de agua?

¹⁹⁷ Antonio Zúñiga. *Madero o la invocación de los justos*, p. 1.

¹⁹⁸ Halbwachs. *Op. Cit.*

Madero: Este es un río de luz.

El mayor Cárdenas levanta su pistola. Madero desaparece de su vista. El Mayor Cárdenas lo busca sin encontrarlo. Se da un tiro en la cabeza y cae muerto.

Esta escena se entrelaza directamente con la escena 13, pues el General Cárdenas es quien ejecuta la orden de matar a traición a Madero y quien se ha convertido en un espíritu que a su vez, representa la culpa del mayor Cárdenas y lo lleva al suicidio. En el diálogo se hace mención a la luz, pero no cumple con la frase clásica de: la luz al final del túnel. Un río de luz propone un avance directo a través del túnel. Dentro de la obra está planteado (también en el montaje) que la luz no se relaciona con la esperanza, al contrario. La luz representa el fuego. Fue el fuego quien mató a su hermano pequeño, por lo tanto la luz, específicamente la que proviene del fuego, representa la muerte. Dentro del montaje el fuego estaba presente como uno de los elementos principales a destacar en cada escena cuando surgía una agresión o se perpetraba la muerte de alguien importante.

Escena 2. El desierto para el alma. Es un monólogo de Sara, la esposa de Madero, donde hace referencia a la relación entre tiempo y desierto. Elementos que componen el universo de Madero y de su esposa, ya que ambos nacen en Coahuila, un lugar fronterizo, no sólo entre ambos países, también hace alusión al plano espiritista:

Sara: [...]el desierto, como el de Coahuila puede ser el espacio ideal para contactar con los muertos.

Y más adelante habla del tiempo futuro, es una elipsis temporal que nos lanza hacia el destierro final:

Sara: [...] Aquí, en medio de este desierto está Australia, el mundo donde un día llegué a vivir, para compartir contigo este viaje.

El desierto alude no solo a la aridez del entorno, también a la soledad de encontrarse sin el esposo amado. Por otro lado también se relaciona con un espacio vacío, donde no se encuentran las comodidades ni el apoyo de nadie para lograr construir un espacio amigable. Sara se encontrará de esa manera, sola en un mundo desconocido sintiendo la soledad y la dificultad para sobrevivir.

Escena 3. Odisea metafísica. En esta escena aparecen precisamente *los justos* mencionados en el título: En esta escena Juárez y Morelos dialogan con Madero sobre la forma en que llevará a cabo la lucha revolucionaria desde una perspectiva ideológica. Ambos alientan a Madero para que escriba un libro *La sucesión presidencial*, libro que efectivamente se publicó en 1910:

Juárez: Alimenta el contenido de éste con tu experiencia. Escucha a la gente y dota tus palabras escritas de sentido buscando siempre lo mejor para todos.

Morelos: Necesitas orientar tu mirada hacia el mundo material y llevar tus principios a los sentimientos más nobles y elevados, hacia la misión que tanto has abrazado y que tanto te elevará y dignificará.

Madero: Tengo preguntas.

Juárez: El tiempo se acaba.

Madero: El pueblo está cansado, humillado, las cosas han sido llevadas al extremo de la injusticia luego de treinta años. ¿Cómo evitar que se derrame sangre?

Juárez y Morelos defienden su postura ideológica y política por medio del diálogo con Madero. Por un lado Juárez, anclado en la razón y el derecho, un hombre de ideas prácticas que alienta a un Madero confundido. Por el otro lado, Morelos, un tanto idealista, de principios morales, visualiza la eternidad como un posible camino para alcanzar la dignidad a costa de lo que sea.

Escena 4. Reunión de Masones. En esta reunión aparece Sara, Madero y dos masones. Hablan sobre lo que significa la felicidad desde el punto de vista de Madero y lo que dictan las leyes de la masonería.

Madero: [...] En resumen, la felicidad solo se encuentra en el estudio y en la práctica del bien a nuestros semejantes.

Madero reafirma su postura católica pero nunca deja de lado su alusión al plano espiritual desde una perspectiva metafísica.

Escena 5. La visita. Sara le pregunta a Madero sobre lo que significa el espiritismo y cómo lograr entender y conocer a los espíritus. Para Madero el camino es claro y se basa en el buen comportamiento y en la práctica de los diez mandamientos de Dios. Sara le pregunta sobre los espíritus con los que él habla:

Sara: ¿Quiénes son los que ahora hablan contigo?

Madero: Son varios.

Sara: Dime sus nombres.

Madero: Pues varios. El buen Benito, el buen José María y sobre todo mi hermano Raúl.

Más adelante Madero explica que su hermano Raúl de cuatro años, murió quemado y cómo se vincula por medio de un dije para hablar con él. Raúl representa la inocencia, la pureza de la infancia y Madero lo escucha, pues sus consejos siempre llevan una carga de verdad.

Escena 6. El huracán electoral. Una procesión de apoyo para Madero da cuenta del tipo de seguidores que tenía. Para ellos el prócer es la figura de la salvación frente al tirano Porfirio Díaz. Un pelotón de soldados le hace frente a la multitud pero ésta, enardecida, avanza lanzando consignas: "¡Sufragio efectivo y no reelección! ¡Viva el partido anti reeleccionista! ¡Viva Madero!" Un soldado ataja a Delfina, personaje que lo enfrenta, y el soldado le da un culetazo en el rostro. Delfina se levanta y grita: ¡Viva Madero, muera el mal gobierno! El soldado le dispara. Ella muere. El único diálogo claro es el de Delfina, lo demás se marca: *ad libitum*. Es una escena donde queda manifiesta la represión de aquellos días. El autor decide mostrar a una mujer pobre como Delfina para enfrentar un ejército armado representando así la vulnerabilidad del pueblo frente al poderoso. La situación de la mujer en aquellos años era aún más reprimida que en nuestros días, por lo que es importante destacar que Delfina, cansada de las injusticias, es capaz de ir a confrontar a un ejército armado y se hace notar la crueldad con la que es asesinada.

Escena 7. Madero, Morelos, Juárez. Nuevamente el espíritu de Juárez y Morelos aparecen ante Madero para ayudarlo a tomar decisiones. Madero no sabe si tendrá que matar a Porfirio Díaz, denota un carácter vinculado al pacifismo que no termina de comulgar con las ideas revolucionarias planteadas:

Madero: ¿Le quito la vida?

Morelos: Quítale el poder. Esa es la impronta necesidad.

Juárez: Sobre ti pesa una responsabilidad enorme. Has visto el precipicio. Hacia donde se desbarranca tu patria. Cobarde de ti si no la previenes, si no la salvas.

Nuevamente Juárez y Morelos defienden su postura. Por un lado Morelos, como hombre de armas lo alienta a actuar y Juárez le habla de la responsabilidad, previniendo una catástrofe. Madero está indeciso pues las leyes en las que también cree; los mandamientos de la iglesia católica, le impiden llevar a cabo el asesinato, y tal vez esta parte de sus creencias es la que lo lleva a su propia muerte.

Escena 8. El ministro de Hacienda. Madero enfrenta a Limantour, el secretario de Hacienda. Discuten acerca de la situación económica del país y cómo es que la bonanza del gobierno de Díaz llegó a su fin. Como es que los pobres son más pobres y la amenaza que esto implica. Limantour le echa en cara que él también sacó provecho de los beneficios porfirianos.

Madero: Las grietas que ya son zanjas en la economía. Hablando en sus términos, estamos sobre endeudados, desde hace años. Las medidas proteccionistas de Estados Unidos han hecho caer los costes de plata y oro, y esto trae el peso en niveles nunca vistos. Esto detiene, por supuesto el desarrollo y el crecimiento que antes era un orgullo del gobierno de Porfirio Díaz. El llamado orden y progreso sólo se ha quedado como orden a fuerza de látigo. [...] La gente está a punto de encender la mecha.

Limantour: Y si usted le pone alcohol al fuego, no habrá manera de pararlo.

Madero: Yo no bebo, señor ministro, así que no soy quien le pone alcohol a nada ni a nadie.

Limantour: Bueno, ¿qué es lo que quiere de mí? En qué le puedo ayudar, dígallo.

Madero: Quiero hablar con el presidente Díaz.

Limantour: Veré qué puedo hacer, pero no le prometo nada.

Efectivamente la situación del país era muy complicada, pero Limantour, además de ser ministro de hacienda era amigo de la familia de Madero, por lo que decide escucharlo, pero además Madero ya tiene el apoyo del pueblo y se siente seguro a la hora de pedir audiencia con el presidente. La mención del alcohol además de dejar en claro que Madero no bebía, da cuenta de cómo se percibían las cosas en cuanto a la política de entonces y cómo es que Madero aclara que si no lo hace él seguramente la revuelta sucederá de cualquier forma.

Escena 9. A la sombra del viejo árbol. La familia de Madero: Don Evaristo, su abuelo, Don Gustavo, su padre, Gustavo su hermano, Carlota, la cuñada y Sara su esposa hablan sobre lo que les depara si se sigue el camino de la lucha armada. Padre y abuelo cuestionan a Gustavo y a Francisco quienes están completamente convencidos de sus acciones.

Don Gustavo: Don Porfirio se siente herido. Está como un gato agazapado y eso es muy peligroso para todos.

Madero: Sí, pero también la hora de la hora ha llegado para México.

Don Gustavo: ¿Quién te crees Pancho?

Madero: Un hombre libre.

Don Gustavo: Vamos, por favor Francisco, esa es una idea más de tus invocaciones funestas. Yo creo que empezamos este viaje sin cuidado. Debimos detenernos, pensar en Dios, en nuestra casa que ahora pelagra, en nuestro futuro y el de nuestros hijos. ¿No tienen miedo? ¿No tienen miedo ustedes, mujeres?

Sara: Yo tengo miedo y fe.

Don Gustavo: ¿Y tú querida Carlota?

Gustavo: Nosotros estamos convencidos de lo que estamos haciendo.

Don Gustavo: ¿Tú estás segura, Carlota?

Carlota: Don Evaristo yo soy una mujer muy joven. [...] todos sabemos que nosotras, siendo mujeres, poco o nada podemos hacer para variar la decisión tesonera de un hombre como Pancho o como Gustavo. Que por fuerza de costumbre, o por convicción, nos toca mejor pelear en otros terrenos, tal vez los más sutiles pero también necesarios, que son los terrenos de la espera.[...]

En esta escena se pone de manifiesto la religiosidad en la familia de Madero, el modelo patriarcal enmarcado por un árbol enorme que le da firmeza a lo ahí planteado. El árbol representa las raíces de la familia, que firme, decide su destino. El padre de Madero cuestiona a las mujeres sobre su postura y ambas deciden apoyar a sus esposos. Gustavo, tal vez con un poco de miedo por lo que Carlota pueda decir, se adelanta a responder a su padre, pero finalmente ella está de su lado. De alguna manera el autor retrata lo que muchas mujeres decidieron al apoyar a sus parejas, inclusive en los estratos más bajos de la sociedad.

Es importante observar que la frase que utiliza Carlota hacia el final de esta cita es "los terrenos de la espera", no dice esperanza. Decir espera significa algo muy distinto, involucra el paso del tiempo, es una idea ambigua que puede significar algo positivo, como el logro de lo que se persigue, o lo funesto, en este caso la muerte. La espera significa igualmente estar en suspenso, simplemente aguardando noticias. Un límite en el cual vivieron gran parte de las mujeres de México durante los años de lucha armada.

Escena 10. Encuentros con Raúl. Una sesión espiritista en la que Madero hace contacto con su hermano muerto Raúl. Madero funciona como médium y escribe lo que su hermano le dicta. El público se entera por medio de Sara quien lee en voz alta:

Sara: [...] Usted tiene que combatir a un hombre astuto, falso, hipócrita. Usted sabe cuáles son las antítesis que debe proponerle: Contra astucia, lealtad, contra falsedad, sinceridad, contra hipocresía, franqueza. Tenga usted una fe inquebrantable en la justicia de su causa, en la seguridad de que cumple con su deber sagrado y serán tan poderosas las fuerzas que se aglomeren a su alrededor que permitirán con toda seguridad prestar a su patria inmensos servicios. Con gusto volveré a hablar con usted, pues formo parte del grupo de espíritus que lo rodean, lo ayudan, lo guían para llevar a feliz coronamiento la obra que ha emprendido. Que nuestro padre celestial derrame sobre su cabeza sus tesoros de amor y bondad.

La fe que defiende Madero se ve reflejada en este parlamento. Tal vez el espíritu de Raúl, su hermano pequeño muerto, es un pretexto para terminar de convencerse de que la lucha que emprenderá es justa y debe llevarse a cabo. Queda siempre la duda sobre el contacto con los espíritus que Madero decía tener. Por un lado puede ser su extrema convicción en las voces de los espíritus y por otro una especie de desdoblamiento que lo lleva a tomar la decisión de enfrentarse a Díaz. Lo que llama la atención es la relación del espiritismo con el catolicismo férreo en Madero.

Escena 11. La muerte de un justo. Gustavo Madero es asesinado mientras grita: "¡Soy un diputado de la República!" Un pelotón de fusilamiento se dispone frente a él. No hay más diálogos. Antes de matarlo, Gustavo se defiende pero le disparan a quemarropa y le descargan más de veinte rifles mientras agoniza.

De la nada, más de veinte rifles descargan sobre él, agonizante aun, su carga de metal.

No sólo un disparo, hay un ataque masivo que termina con su vida y con su propio cuerpo. La escena habla del odio encendido por parte de las tropas dirigidas por Huerta.

Escena 12. El poder extranjero. Sara pide a Wilson, el embajador de Estados Unidos, ayuda para salvar a Madero de Huerta. Wilson se lava las manos y confía en que nada le sucederá a Madero.

Sara: Quiero que use su influencia para salvar la vida de mi esposo y demás prisioneros.

Wilson: Esa es una responsabilidad que no puedo echarme encima, ni en mi nombre ni en el de mi gobierno. Seré franco con usted, señora, la caída de su esposo se debe a que nunca quiso consultarme. Usted sabe señora que su esposo tiene ideas muy peculiares.

Sara: Señor embajador, mi esposo no tiene ideas peculiares, sino altos ideales.

Sara ya no sabe a quién acudir y a pesar de su animadversión frente al embajador de Estados Unidos ella le pide ayuda, pero Wilson la ignora. En la escena se muestra la incidencia del embajador dentro de la política mexicana y su importancia dentro del gobierno a la hora de tomar decisiones. Podría decirse que actúa de mala fe para vengarse por la poca atención que Madero puso hacia el embajador estadounidense.

Escena 13. La sonrisa del ciego. Rafael Pimienta y el mayor Cárdenas bajan del auto en el que van a Madero y Pino Suárez quienes están apresados y serán trasladados hacia la penitenciaría.

Mayor Cárdenas: Vamos a entrar por la parte de atrás a la penitenciaría, esas son las órdenes.

Madero: ¿Sólo esas?

Mayor Cárdenas: Que yo sepa, sí.

Madero: ¿Qué es eso que alumbra?

Mayor Cárdenas: Es una luz. Solamente.

Madero: ¿Por qué sonrío?

Esta escena está íntimamente ligada con la escena 1. Existe un juego claro entre la palabra luz de esta escena y la escena inicial. Se puede decir que el orden está invertido y después de que acontece el asesinato de Madero, el Mayor Cárdenas se suicida, pero cuando dialoga en la escena 1 lo hace con el espíritu de Madero. Él mismo se ha convertido en espíritu y lleva a cabo su venganza orillando a Cárdenas al suicidio. Hacia el final de esta escena Cárdenas sonrío, lo menciona Madero, no así la acotación, se hace patente la importancia que Madero le otorga a tal acción, lo hace dudar, lo hace temer, Cárdenas es un ciego que sigue órdenes sin cuestionar. Entiende que es el fin pero la escena se corta y termina sin ninguna indicación.

Escena 14. La constante culpa. Sara le reclama a Madero por no haber matado a Huerta cuando era posible, pero Madero defiende la idea de la legalidad por sobre todas las cosas. Gustavo le hace una dura crítica:

Madero: No voy a sembrar libertad para regarla con sangre.

[...]

Gustavo: Un presidente que no fusila es tomado por un débil.

Madero: O un justo que piensa en la ley.

Gustavo: Un presidente que no se hace temer en un proceso revolucionario, que no fusila, que no castiga, que solo invoca a sus espíritus y que se nombra guardián de sus principios espirituales sin tocar los terrenales, no sabe presidir.

La postura de Madero sigue siendo, hasta el final, la de un idealista incomprendido también por sus propios aliados "terrenales." Su propio hermano se presenta como una figura que lo confronta, pero Madero es incapaz de visualizar la violencia como parte de una revolución por la democracia.

Escena 15. La estatua de sal. Escena entre Madero y Porfirio Díaz donde dialogan, defendiendo cada uno su postura frente a la propuesta anti reeleccionista de Madero. Díaz no cree en el partido político de Madero y Madero le cuestiona sobre el candidato propuesto por él, Ramón Corral. Díaz y Madero no llegan a nada pero Díaz arremete contra Madero:

Díaz: Tenga, tome mi pañuelo por favor.

Madero: Cómo, ¿para qué?

Díaz: Para que limpie usted el sudor; con la mano mojada como una alubia no podrá nunca empuñar un arma.

Madero: No la necesito.

Díaz: Claro que sí. Para hacer una revolución necesita, por supuesto, una buena pistola.

Madero: Hay otras armas útiles para cambiar al mundo.

Díaz: Se equivoca usted, en eso también se equivoca. Salga usted de mi vista, jovencito.

Se destaca la imagen de Madero un tanto inexperto frente a la figura de Díaz. Las armas que defiende Madero son las ideas, mientras que Díaz hace gala de su experiencia sobre el campo de batalla. Mientras que sin decirlo, le dice cobarde a Madero. Es claro que para Díaz las ideas de las que habla Madero, democracia, igualdad, libertad, estaban muy alejadas de lo que Díaz defendía. Ambas personalidades

totalmente opuestas que nunca llegaron a un acuerdo. Inclusive la decisión final de abandonar el país fue tomada por Díaz.

Escena 16. El circo de los mexicanos. Una escena de gran carga irónica donde un Presentador explica el significado de lo que es un circo.

Presentador: [...] el circo, señoras y señores, condensa de manera ejemplar ciertos mitos humanos, todos profundos y perdurables. El placer de la aventura, del viaje y del peligro... [...] Recibamos con todo nuestro cariño al autor del libro más vendido en los últimos tiempos en México, La sucesión presidencial. Al adalid de la democracia, el apóstol que nos une y nos dirige, ¡el señor Francisco I. Madero!

Madero: Cuan feliz me siento que nuestro México se llena de seres que comparten nuestros sentimientos. Que estén dispuestos a luchar para que triunfe la causa de la libertad y la justicia [...] Es ejemplo el circo de la capacidad humana, para frenar su bestialidad interna, para ascender a mejores planos y niveles espirituales. No hay que temer, mexicanos, al monstruo de las siete cabezas, al viejo militar que pretendido eternizarse en la silla imponiendo en todos los valores negativos de la vida.

El presentador coloca en el mismo nivel a los mitos perdurables y al autor del libro *La sucesión presidencial*, Madero. De alguna manera está comparando la posibilidad de llegar a la sucesión presidencial como un mito que tal vez nunca se convierta en una realidad. La democracia se vislumbra como un imposible y es por esto que se anuncia en un circo, como algo fuera de la normalidad. Después Madero alude al espacio del circo como un lugar donde se logra purificar el espíritu dejando de lado la bestialidad, pero es ahí mismo donde se debe enfrentar con las bestias para asegurar su propia humanidad. Mira a Díaz desde la perspectiva de su bestialidad y Madero toma el papel del humano capaz de dominarlo por medio de las ideas, las cuales están plasmadas en un libro.

Por otro lado, el espectáculo presenta una comparación entre la política mexicana y un circo. Dos cerdos en medio del escenario con la cabeza de Limantour y de Díaz divierten a la concurrencia. De pronto uno de los cerdos levanta un arma y dispara contra Madero, pero un hombre lo protege, Madero sale ileso. Es claro que Madero está jugando precisamente con fuego. Por un lado están los banqueros adinerados, de los cuales él desciende y por el otro, las ideas de democracia y anti re eleccionismo apoyado por un sector del pueblo, pero no estaban todos con él, es por esto que a pesar de la lucha que

se presencia en el circo y la risa que provoca, por debajo del agua hay gente que no está de acuerdo con su propuesta presidencial ya que proviene de un hombre pudiente, no del pueblo, como lo era Zapata en ese entonces.

Escena 17. La traición. Gustavo Madero acusa a Huerta de ser traidor hacia su hermano y también a la patria. Huerta se defiende asegurando que no lo es y que la única ley que rige, por el momento, es la ley de las balas:

Huerta: El presidente soltó a los demonios que recorren el país sembrando odio y ahora no los va a detener con palabras lindas. Las palabras se las lleva el viento, las únicas razones que pesan ahora, son las razones de las balas.

Finalmente la postura de Huerta es clara dentro del drama, pues nunca expresa que no sea traidor, pero tampoco que sí lo sea. Conserva una postura totalmente ambigua y amañada.

Escena 18. La patria según San Francisco. Madero ha llegado a la presidencia e intenta hacer cambios radicales en el país. Sara lo previene y le hace ver que no será empresa fácil. Madero se defiende colocando sus ideales antes que nada. Zapata se integra al diálogo y en el momento en que Madero le pide que deponga las armas, Zapata se niega ante el inminente peligro de los simpatizantes de Díaz.

Zapata: ¿Quién le va a hacer caso? Cree usted que porque ya no está Díaz los demás militares a fines al dictador van a dejar de insistir por sus privilegios. No puede usted soltar las gallinas para que jueguen en el patio con el zorrillo. Eso es un error fatal.

Pero Madero nunca deja de ser un idealista, tal es la ironía del autor al nombrar esta escena con el nombre de San Francisco. Si revisamos sólo un poco la imagen de San Francisco, lo que destaca a primera vista es el interés en predicar con el ejemplo de pobreza, caridad y obediencia. Vivió alejado de la gente, abandonó sus posesiones para entregarse al retiro y al desarrollo espiritual. La ironía viene de parte del autor, quien de alguna manera está haciendo una dura crítica a la imagen que ostenta Madero frente a los ideales perseguidos al inicio de la lucha armada y que por lo menos él, no logrará alcanzar en su totalidad.

Escena 19.El segundo error. Gustavo Madero le reclama a Francisco el dejar libre a Huerta. Argumenta que hasta Villa ha sabido de una revuelta en su contra.

Gustavo: Este hombre es un traidor.

Madero: Vamos Gustavo. por favor. El general está a mi mando.

Gustavo: No andes con contemplaciones, no ahora.

Madero: Deja la pistola.

Gustavo: A Blanquet haz por mandarlo lejos, te están haciendo la contrarrevolución.

Madero: Deja la pistola a un lado, te digo.

Gustavo: villa te mandó decir con Abraham González, "haga el favor de decirle al señor Madero, que va haber un cuartelazo y que me ofrecieron unirme a los traidores". Dejo la pistola pero después de descargarla en su sien.

Madero: General Huerta, ¿qué me puede usted decir?

Huerta: Sólo le pido que observe usted mi alma.

La escena plantea la manipulación abierta que Huerta ejercía sobre Madero. Gustavo intenta hacerlo ver la realidad de la situación que se vive en los campos y Madero insiste en mirar todo desde una perspectiva ideal. Huerta sabe de qué manera puede engañar a Madero, finalmente Madero es un hombre bueno y Huerta un traidor.

La siguiente parte de la escena está compuesta por una acotación que describe una imagen onírica:

Entra una niña al escenario vestida de blanco con una corona de espinas. Ella habla escupiendo mariposas y flores. Atrás una mujer paloma que tiene entre sus piernas una grieta. Vemos a Sara descabezar una gallina de un solo movimiento. La gallina tiene un plumaje de rosas y un puñal en el pico. Corre hasta donde está Madero y Huerta lo apuñala en los ojos.

La escena en sí misma encierra un problema para su representación ya que es muy difícil controlar todo lo que se propone, como escupir mariposas y flores o matar una gallina en cada presentación, pero independientemente de su complejidad existen varios puntos a destacar.

La niña representa la inocencia, acentuada por el vestido blanco, pero lleva en la cabeza una corona de espinas que se traduce en un dolor, un martirio. Cuando habla escupe mariposas y flores, habla con palabras hermosas. Los ideales de Madero se han convertido en un martirio para él mismo.

Una mujer paloma, inmaculada, pacífica pero con una grieta, está rota. Sara aparece también y descabeza una gallina, ejerce gran fuerza sobre un ser débil, tiene coraje y es capaz de acabar con la vida, con lo hermoso y suave representado por la gallina de plumaje de rosas, pero al mismo tiempo esta gallina tiene un puñal en el pico. Sara entiende la traición por parte de los que siguen a su marido, ocultos debajo de algo que no es. La gallina, que aparentemente es inofensiva se lanza contra Madero, y Huerta lo apuñala en los ojos. Huerta enceguece a Madero, aún más de lo que ya está, desde el punto de vista de Huerta. Esta escena representa el sufrimiento de la traición que Sara como Gustavo visualizan, pero Madero es incapaz de ver.

La escena termina con un diálogo:

Madero: General, tiene usted 24 horas para demostrar fidelidad a este gobierno emanado de la revolución.

Huerta: Señor presidente, gracias. Está usted en manos de Victoriano Huerta.

El presagio se hace realidad. Efectivamente Madero queda en manos de Huerta.

Escena 20. La partida. Carlota, la esposa de Gustavo se despide de Sara pues se dirige a Japón. Carlota está decepcionada por los resultados poco favorables y odia México, lo único que desea es que su esposo Gustavo se vaya con ella. La postura de Sara es decidida a quedarse al lado de su marido, ella confía en que nada malo puede sucederle.

Carlota: Vámonos. Por favor, salgamos de aquí ahora o nunca lo vamos a hacer vivos.

Sara: No vamos a pasar por cobardes, Carlota.

Carlota: No importa ahora, ya se acabó el sueño. No pudo ser. No fue. Deseo que Gustavo venga cuanto antes a mi lado. Nada puede hacer ahí ya, sólo correr muchos peligros. Ya sé que de nadie se puede fiar, entonces déjenlos que se gobiernen y se saquen los ojos entre ellos si quieren y nosotros a nuestra antigua vida.

Sara: Nuestra antigua vida es antigua, ya no ha de volver.

Sara se aferra a su marido y sus ideas sin dejar de lado el temor que tiene, pero que al mismo tiempo la hace fuerte para aguantar. Carlota persigue el pasado que ya nunca volverá y menciona nuevamente el que se saquen los ojos como una figura recurrente, violenta y traicionera. Los ojos representan la

inminencia de observar la realidad y pareciera que nadie está dispuesto a ver realmente lo que sucede. Carlota se da cuenta de lo que va a suceder y huye.

Escena 21. El encierro de los principios. Madero, Pino Suárez y el general Ángeles han sido encarcelados. Reflexionan sobre su futuro y si lograron lo que perseguían. Madero sigue creyendo en sus ideales, principalmente la democracia y el bien común. Ángeles lo apoya, aunque no tan convencido sobre la religiosidad de la que habla Madero. Pino Suárez parece arrepentido, tiene miedo de lo que vendrá. El mayor Cárdenas entra para llevarlos a la penitenciaría de Lecumberri.

Madero: Y no será así. Nos han firmado que saldremos del país y espero que lo cumplan.

Ángeles: Hay muchas formas de morir.

Pino Suárez: De acuerdo con usted. Sin embargo creo que prefiero buscar por esa ventana la mirada de mi pequeña hija.

Madero: Hay prisiones, por ejemplo, que pintan el color de la muerte, son amarillas y tornan a rojizas como el mercurio. No hay peor muerte que vivir sin libertad, como lo hace una golondrina.

Ángeles apunta que hay muchas formas de morir, y viniendo de él se puede hablar que la más digna es en el campo de batalla, pero también a traición, como es el caso. Pino Suárez por su parte añora el estar con su familia y de alguna manera expresa su preocupación por como los han mantenido. Él quisiera conservar la esperanza por medio de la mirada de su hija. Madero habla de los colores de la muerte y nuevamente aparece el amarillo, que se liga con el concepto anterior sobre la luz. la golondrina representa la libertad total, pero que viene y va cuando le place, si no logra completar su ciclo, muere.

La escena se termina con un monólogo de Madero. Es importante apuntarlo porque existe un vínculo con la realidad actual que el autor expone por medio de la voz de su personaje.

Madero: Un pueblo que no disfruta creando su libertad, estará siempre gobernado por la violencia y por sus testaferros. En México la violencia debe ser desterrada. Y los gobiernos que no procuren lo mejor para sus ciudadanos, y se funden en la lejanía del pueblo; en la falsedad del boato presidencial; que se alejen de la austeridad republicana solapados por su mentira y la corrupción, no tienen derecho a gobernar, ni a trascender a sí mismos, a su propia tristeza. Siempre debemos estar dispuestos a

sacrificarnos en aras del bien común imitando con el ejemplo a otros mártires; otros héroes que han derramado la sangre por la humanidad; invocando con nuestros actos a los justos.

Cuando se menciona que en México la violencia debe ser desterrada, es parte de un discurso que no sólo tiene que ver con Madero, obviamente nuestro país sigue inmerso en esta violencia, más en los últimos años. Este monólogo puede ser tomado como una declaración directa del autor con miras a ser escuchado precisamente por un público actual en la voz de Madero. A través de éste nos hace más claro que no ha cambiado mucho el discurso desde la época revolucionaria. Cierra con la alusión directa al título de la obra: por medio de nuestros actos seremos capaces de invocar a los justos, los espíritus que pueden venir en nuestra ayuda. Tal vez Zúñiga, el dramaturgo, invoca a los justos antepasados, o a los justos actuales; y nosotros, un público que unido puede lograr cambios, pero que no se siente seguro de conseguirlo.

Escena 22. La vida después de la muerte. Madero ha muerto. Sara se presenta a reclamar el cuerpo de su esposo. Frente al cadáver ella se despide con un beso. Se escucha un parlamento de Madero donde le asegura que encontrará la dicha. La última escena está marcada en las didascalias:

Madero, vestido aún de frac y descalzo se presenta frente a un espejo distorsionado de la realidad donde se alarga y ensanchan las figuras de Sara y Francisco. Sara extrae de su levita un listón rojo intenso y delgado que mete por el oído izquierdo a Francisco y saca por el oído derecho. Una Sara pálida y transparente se sienta junto a él, ella está vestida de luto riguroso. Lleva en sus manos un reloj de arena que coloca sobre el piso y que muestra el último aliento. Madero se levanta y le sonríe. Abre su saco y muestra el pecho donde hay miles de clavos enterrados de los que brotan ríos de sangre roja, muy roja... Mastica una hoja de laurel, el cielo pinta verde menta. Dos ves bajan en ese momento volando sobre sus cabezas. Ambos miran al horizonte, esperanzados; llena la mirada de luz. Se les dibuja una leve sonrisa. Los pájaros sueltan la manta que traen en el pico y se despliega como un cielo la leyenda: "Aquí yace un hombre que habló con su propia muerte." Oscuro.

Se describe una escena totalmente simbólica que me parece podría haber sido filmada o grabada más que actuada frente al público, pero dejando de lado las posibilidades técnicas, se pueden encontrar elementos que denotan el paso del tiempo, por medio de un reloj de arena en las manos de Sara. El dolor

de Madero al no poder lograr su tan añorado objetivo cuando se descubre el pecho y tiene "miles de clavos enterrados de los que brotan ríos de sangre", en clara alusión a la crucifixión de Jesús. La gloria perdida está representada por la hoja de laurel masticada por Madero. Pero entonces aparecen dos pájaros mientras Sara y Madero caminan hacia el horizonte "esperanzados", tal vez en el futuro se entenderá mejor la lucha que llevaron a cabo en vida, este es el futuro histórico. Y estos pájaros develan una manta que se despliega "como un cielo", algo que cubre todo, que es positivo y que Zúñiga mira como una posibilidad de esperanza. En esta manta existe una leyenda: "Aquí yace un hombre que habló con su propia muerte". Madero confronta su futuro desde las primeras escenas, especialmente en el cuadro "Odisea metafísica" donde dialoga con Juárez y Morelos sobre lo que significará su lucha. La vida después de la muerte hace alusión a dos maneras de seguir vivo, por un lado está el sentido histórico que le seguirá otorgando vida y por el otro está la vida del espíritu, en la cual siempre creyó.

Los personajes de la obra están contruidos a partir de una línea que no sigue orden cronológico, como el mismo autor apunta en el inicio de la obra y más adelante en un diálogo de Sara:

Sara: Querido Francisco, México es un laberinto sin hilo conductor. Y no cambia. No se mueve.¹⁹⁹

Aquí se encuentra una de las razones por las que la obra está contruida de manera abierta ya que la línea temporal va de un momento a otro como ya lo señalé. El personaje protagónico es Madero, pero aparece inmerso en un espacio histórico donde los diálogos cumplen una función ideológica o didáctica, ya que este personaje no se puede desligar de su papel dentro de la historia, además de que su ideología es precisamente el núcleo de este drama, pues lo lleva a tomar las decisiones que devienen en su muerte y en la incapacidad para lograr el objetivo inicial dentro del drama: el cambio pacífico del país hacia la democracia. Por lo tanto la obra se encuentra dentro del concepto de drama de ambiente pues los eventos que rodean a Madero son los que llevan a los personajes a elegir no sólo sus decisiones, también su

¹⁹⁹ Zúñiga. *Madero o la invocación de los justos*, p. 24.

destino. Dentro de la obra de Zúñiga existe un hilo conductor que se caracteriza por el personaje de Madero, pero básicamente es su ideología la que engarza toda la obra y da orden.

Aun dentro de esta construcción de cuadros, subyace una lógica dramática compuesta por el carácter del personaje protagónico que deviene en los acontecimientos para, hacia el final, lograr un entendimiento general.

Nota sobre el montaje de Mauricio Jiménez:

Llevar a escena una obra de teatro comprende la visualización completa del proceso creativo del dramaturgo. Es por ello que me parece de suma importancia hablar del montaje reciente de esta obra que tuve la oportunidad de presenciar. La mirada que se establece para lograr un análisis sobre la puesta en escena de una obra teatral dista de ser totalmente objetivo ya que se tendría que echar mano del apoyo del video para hablar fielmente sobre el montaje en cuestión o asistir durante varias noches a su representación. Mi experiencia está basada en la asistencia al teatro Juan Ruiz de Alarcón, a la función del miércoles 18 de noviembre del 2015 a las ocho de la noche. Básicamente mencionaré los puntos que me parecen importantes en cuanto a diferencias radicales entre el texto y el montaje.

En primer lugar no se respeta la aparición de los personajes de Juárez y Morelos, hecho que me parece de suma importancia ya que en estas escenas se plantea precisamente el objetivo que da título a la obra. Los justos, planteados en un principio como apariciones que emergen para dar fundamento (según lo planteado por el texto dramático) a la lucha de Madero, son sustraídos del montaje. Lo que me parece atenta contra el texto y su objetivo, como se mencionó antes. El otro punto que me parece desvirtúa el trabajo realizado por Zúñiga, es el final que tiene coherencia y relación directa con las escenas relacionadas con los personajes que se evitaron, pues el final es interpretado por la esposa de Gustavo Madero en un monólogo que no aparece en el texto original y que, independientemente de que sea un buen monólogo pues enlaza la época de Madero con la vivida en la actualidad, carece de lógica dramática, pues no deja que el texto cierre con el arco dramático propuesto por el autor.

Es interesante observar el sentido en el que Mauricio Jiménez leyó el texto de Zúñiga y cómo se transformó para representar una interpretación a partir del texto original, y por otro lado me parece que las modificaciones pueden ocasionar un planteamiento carente de orden y por consiguiente generar confusión en el espectador. En este sentido y pensando en la decisión de Jiménez sobre el cambio del final, encuentro que, precisamente por no seguir un orden cronológico, se decidió de manera poco reflexiva terminar la obra como lo hizo el director. El dramaturgo puso punto final a su obra cuando encontró que su personaje había terminado con su discurso y le otorga un carácter que el director no respetó.

Mientras Zúñiga encuentra esperanza para Madero, Jiménez lo sepulta por medio de un monólogo que no le corresponde a Madero, ni siquiera a su esposa. Es muy significativo que quien hable al final no sea la esposa, pues la cuñada se supone ya está en otro país. Jiménez ni siquiera respeta el carácter de Sara y de Carlota. En el cuadro "La partida" aparecen ambas mujeres. Sostienen un diálogo antes de que Carlota decida partir a Japón con sus hijos. Ciertamente su carácter es negativo hacia lo que representa México, pero queda claro que Sara se mantendrá en pie y firme, gracias a la esperanza con la que mira, no sólo lo que logra su esposo, también por su amor a la patria. El diálogo donde se describe la muerte de Gustavo Madero no existe en el texto original, y no se vuelve a saber nada de Sara, la esposa, quien recibe el cuerpo de Madero es Carlota, la cuñada.

En cuanto a los elementos visuales de que se vale Mauricio Jiménez destacan la escenografía e iluminación. Ambos elementos juegan un papel importante para ubicar una temporalidad. Tres grandes arcos y un candelabro que pende en lo alto, algunos elementos para dar la idea de que estamos en otra época y en un espacio campirano. El manejo de la luz que en ocasiones dibuja una cruz al centro del escenario invita a recordar la fe de Madero. Al fondo del escenario aparece una máquina que produce fuego para enmarcar el río de luz al que se refiere constantemente Madero. Un río que se lleva lo vivo y que se relaciona con la idea de muerte. Es una muerte que se encuentra con la posibilidad de la luz

eterna, el cielo, tal vez ese mundo espiritual al que apela para encontrar otras verdades. De cualquier forma es una paradoja que crea un ambiente de ambivalencias. Existe un elemento muy importante; una tela roja que establece relación directa con la muerte, el sufrimiento y la traición. Varios personajes la utilizan, pero principalmente los hermanos Madero.

El texto dramático propuesto por Antonio Zúñiga mantiene un ambiente onírico en un sentido, pero muy claro en la construcción de su personaje principal. Es coherente con el principio y el fin; además de exponer un momento histórico específico confrontado con una realidad nacional actual. Nunca abandona a su personaje. En cuanto al montaje de Mauricio Jiménez, me parece que tiene una propuesta muy llamativa en cuanto a elementos escenográficos y sonoros. Es un montaje llamativo y vibrante, pero no respeta la dramática del autor y por consiguiente ésta se debilita. Gracias a lo vistoso de sus elementos la obra se sostiene, pero efectivamente hacia el final carece de lógica dramática.

4.4 Análisis de: *Mendoza*,²⁰⁰ adaptación

Adaptación de la obra *Macbeth* de William Shakespeare.

Escrita por Antonio Zúñiga en colaboración con Juan Carrillo.²⁰¹

Dirección: Juan Carrillo.

Estreno: abril, 2013.

Premios y festivales: Gana el primer lugar en el Festival Internacional de Teatro Clásico Almagro Off en España, 2014.²⁰² Participa en el festival Internacional de Teatro de Cádiz, 2015. Participa en el Festival Internacional de Teatro de Bogotá en 2016. Además de varias temporadas en teatros de la capital.

²⁰⁰ Esta obra no ha sido publicada, el texto fue otorgado por el propio autor enviado en julio del 2015.

²⁰¹ Juan Carrillo participa en la obra con su propuesta de concepción de espacios, movimientos y trazo escénico: "Durante tres o cuatro meses, nos encerramos para trazar el espacio, armar escenas y toda la obra en concreto", dijo Carrillo acerca del proceso de concepción y dirección. Roberto Perea. 16 julio, 2014. Revista *Proceso*.

²⁰² El Certamen Almagro Off propone obras basadas en grandes textos del Barroco Universal. Este certamen se realiza cada año con el objetivo de descubrir y premiar a directores noveles que trabajen estos textos desde la originalidad, innovación y la contemporaneidad.

A lo largo de la historia del teatro se han llevado a cabo innumerables adaptaciones sobre la obra de Shakespeare. Antonio Zúñiga hace también una adaptación,²⁰³ y busca un acercamiento al contexto del espectador, según lo propuesto por Ubersfeld, y por medio de los sucesos propios de la lucha armada revolucionaria mexicana se crea un ambiente de mayor entendimiento para el espectador mexicano actual. La obra de *Macbeth* está respetada casi en su totalidad y llama la atención que Zúñiga conserva el orden de la obra original y no utiliza uno de sus recursos comunes, el cambio constante de tiempo y espacio. Es importante aclarar que el análisis que se llevará a cabo no intenta analizar la obra de Shakespeare, el objetivo es analizar la obra de Zúñiga tomando como guía únicamente la obra de *Macbeth*.

Macbeth recoge su argumento de viejas crónicas escocesas, y es "abiertamente católica medieval, parece menos situada en Escocia que en la vacuidad cosmológica de nuestro mundo tal como lo describen los antiguos herejes gnósticos"²⁰⁴ y por lo cual representa por medio de las fuerzas ocultas malignas, el drama del miedo. Con una enorme carga moral, pues representa al hombre vencido por la tentación que tiene cabida en el mismo infierno representado por las brujas, quienes predicen el futuro e insertan en el alma "buena" del rey la semilla de la maldad.²⁰⁵

La obra de Zúñiga está ubicada en México a principios del siglo XX. Es importante destacar que es un periodo de revueltas, luchas de poder, ideales y miedo. Zúñiga toma la clase militar revolucionaria como un paralelo de lo que significarían los títulos nobiliarios en la Bretaña medieval. En el inicio de la

²⁰³ Según Anne Ubersfeld la palabra adaptación tiene dos sentidos en el teatro: 1) Señalar el pasaje de un texto no teatral (romántico o épico) a un texto teatral, en el cual están preservados (o contruidos) los diálogos, así como los principales elementos del relato, confiados a las didascalias, al diálogo o al monólogo de un recitante. 2) Indicar el trabajo (es más o menos el del dramaturgo en el sentido moderno del término) que, tomando un texto antiguo (antigüedad que puede ser de unos pocos años) o extranjero traducido, produce, por medio de cambio en las didascalias o de modificaciones en el orden de los episodios, un color que convenga al universo del espectador de hoy. La adaptación puede comenzar en la traducción y aun comprender modificaciones del texto dialogado *Diccionario...* pp. 16-17.

²⁰⁴ Harold Bloom. *Shakespeare. La invención de lo humano.* p.604.

²⁰⁵ *idem.*

obra una vieja bruja revela a un par de soldados, Mendoza y Aguirre, noticias favorecedoras que poco a poco se convierten en realidad. La ambición de Mendoza, aconsejado por su mujer, Rosario, lo lleva a una serie de traiciones y asesinatos al grado de perder la cordura. Cada acción de maldad será cobrada por el destino.

En cuanto al título, *Mendoza* tiene el mismo número de letras que *Macbeth*, ambas inician con la letra M y comparten cierta sonoridad. No se evade la idea de que *Mendoza* es una adaptación directa de la obra de Shakespeare²⁰⁶, en la cual se respeta la fábula central pero da pie a la incursión de dos personajes, principalmente, contruidos por Zúñiga para cumplir con ciertas acciones dentro del contexto al cual se refiere. Asimismo el lenguaje es notoriamente coloquial, de acuerdo a la región y temporalidad en la que se ubica la obra. *Macbeth* está dividida en cinco actos y 28 escenas. La obra de Zúñiga se divide en cinco actos y 27 escenas. Cada escena lleva un título, rasgo común en la obra de Zúñiga, que alude al acontecimiento que tratará. En *Macbeth* únicamente se alude al espacio que se necesita para llevar a cabo la acción.

Para acercarnos a la adaptación de la obra es pertinente tener en cuenta que no se pretende comparar ambas obras de manera profunda ya que supone un análisis comparativo mayor y no es el objetivo de esta investigación. Se pretende únicamente tomar la obra de *Macbeth* como guía en cuanto a sucesos y acción general, pero el objetivo claramente es focalizarnos en la obra de Zúñiga siguiendo el análisis que se ha planteado en las obras anteriores. Se revisará cada escena en la obra de *Mendoza*, y

²⁰⁶ Según Patrice Pavis en su definición de **adaptación**, menciona que: "Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, suavizaciones estilísticas, reducción de número de personajes o de los lugares, concentración dramática en algunos momentos fuertes, añadidos y textos anteriores, *montaje* y *colage* de elementos extraños, modificación de la conclusión, modificación de la fábula en función de la puesta en escena. La adaptación a diferencia de la traducción, de la actualización, goza de una gran libertad;"

sólo se hará mención sobre cómo transcurre en la obra de Shakespeare.²⁰⁷ Haciendo énfasis en los diálogos y en la construcción de los personajes derivados de la misma adaptación.

Acto I

Escena I. La bruja. En esta escena Zúñiga propone únicamente una bruja acompañada por una gallina, Canosa, a la cual habla. El espacio requerido en la acotación es el monte donde a lo lejos se escucha una batalla. La bruja hace referencia a lo alborotado que está todo, especialmente los espíritus y el olor a sangre.

Bruja: [...] Antes las cosas tenían su lugar y ahora todo se confunde. ¿Oíste? lo hermoso es feo, Canosa y lo feo, ¡ah! cómo es hermoso. ¡Revoloteemos por entre la niebla y los aires de la noche!

Zúñiga propone únicamente una bruja acompañada de una gallina. La visualización de este personaje se acerca más a la tradición mexicana y no llama la atención especialmente que vaya acompañada de una gallina, en general las consideradas "brujas" en un contexto popular mexicano están relacionadas con el concepto de curandera²⁰⁸ con inclinación a la adivinación y a las creencias propias de cada región. En cuanto a la compañía de una gallina, existe una leyenda sobre el presagio de muerte por medio del canto de una gallina imitando al canto de un gallo. También es conocido que las curanderas utilizan huevos de gallina para llevar a cabo sus "limpias". Así que no es de extrañar que una bruja mexicana se acompañe de una y le hable constantemente. La bruja hace alusión a la revuelta armada y a la incertidumbre sobre el futuro.

-En la escena primera de Macbeth, la propuesta está ubicada en una tarde tempestuosa. Aparecen tres brujas que también hacen alusión a la batalla.

²⁰⁷ La edición que se tomó para hacer el análisis es *William Shakespeare. Obras completas. Tomo II.* Madrid, Aguilar, 1988.

²⁰⁸ Según la RAE: **curandera.** m. y f. Persona que, sin ser médico, ejerce prácticas curativas empíricas o rituales. 2. Por ext., persona que ejerce la medicina sin título oficial. p.627.

Escena II. El Meco. Ubicada en un campamento de rebeldes en la montaña. El Meco cuenta a Montaña las hazañas de Mendoza y de Aguirre, ambos hombres de valor a la hora de enfrentar a los "guachos", soldados.

Montaña: ¿Y Aguirre y Mendoza temblaron?

Meco: ¿Ha visto usted mi general, temblar a un coyote asustado por las gallinas?

Montaña: tanto como he visto que la noche y el día se junten.

También se habla de la traición de Eufemio Cabral y Montaña decide fusilarlo.

Meco: Rajaron señor.

García: ¿Quién? ¿Un espía?

Meco: No, y usted perdone mi patrón y mal haya que sea yo quien tenga que decirlo, pero resulta que el soplón fue uno de los nuestros.

Montaña: ¡Me lleva la chingada! ¿Quién?

Meco: Pues...

García: ¡Habla pinche Meco! ¿Quién?

Meco: El general de división Eufemio Cabral.

El lenguaje que utiliza Zúñiga a lo largo de la obra está adaptado para ubicar las acciones no sólo en el contexto mexicano, también en el ambiente propio de la época revolucionaria y en un ambiente violento y masculino.

-La escena de Macbeth está situada en un campo cerca de Forres y se narran las mismas acciones que llevan a cabo Macbeth y Banquo en el campo de batalla. La escena se alarga y continúa un diálogo entre Duncan, Lennox y Ross sobre el destino del traidor, que será igualmente la muerte.

Escena III. Las profecías. Mendoza y Aguirre caminan por una vereda cuando aparece la bruja:

Aguirre: ¿Por qué te arrastras y babeas? ¿Qué traes en ciernes, mala mujer? Yo te voy a detener con la cruz de mi señor que traigo aquí. Si no hablas te vas a regresar al fondo de la tierra, pécora, maldita bruja enclenque... ¿Qué quieres? ¡Habla ya!

Bruja: Tan sólo un mal aire, un relámpago, soy la mujer que espera, soy la mujer que mira hacia adentro, soy la mujer que busca debajo del agua, soy la mujer luna, soy la mujer constelación, soy la mujer arrancada, soy la mujer que hace soñar, soy la mujer piedra de sol, soy la mujer que hace girar, soy la mujer impura. Soy una mujer que cría salamandras y helechos en el sobaco. Soy una mujer que cría musgos en el pecho y en el vientre. Soy una mujer a la que nadie besó jamás con entusiasmo. Soy una mujer que esconde pistolas y rifles en las arrugas de la nuca. Soy la mujer espíritu porque puedo entrar y puedo salir en el reino de la muerte.

Ella hace las predicciones sobre su futuro dentro de la milicia revolucionaria y les predice que subirán de rango. Mendoza será nombrado general de división y el hijo de Aguirre, Emilio, llegará a gobernador. Mendoza no sabe si creerlo o no, pero ya es tarde, pues se cumplen las profecías de la bruja cuando García los encuentra y les comunica que Mendoza será nombrado general de división. Mendoza se asombra:

Mendoza: [...] ¡Los temores de a de veras son menos dañosos que los que luego uno se imagina! Mi cabeza anda llena de ruidos y de voces, pero para mí nada es hasta que no sea. ¿Para qué negarme a la suerte? ¡Que sea lo que Dios quiera!

Ante los eventos, Mendoza recomienda a Aguirre que no comenten nada.

Es en esta escena el personaje de la bruja queda construido desde la perspectiva de Zúñiga. El tono que se maneja es muy cercano a la cultura mexicana, nuevamente, pues remite a elementos como la dualidad entre el sol y la luna, la piedra del sol, la figura de la salamandra. Una mujer sola que nadie ha querido, que observa cosas que nadie más nota, una mujer que hace soñar, pues es capaz de proporcionar los alucinógenos para encontrar en el interior lo que aqueja a quién la busca. Curandera, aludiendo a las yerbas, de armas tomar en cualquier momento. Parecería que el personaje está inspirado en María Sabina.²⁰⁹

-La escena inicia con las tres brujas, entre conjuros aguardan a Macbeth y a Banquo para predecir su destino donde Macbeth será rey y los hijos de Banquo lo serán después.

Escena IV. Las señales. El espacio establece a la bruja en cualquier lugar. Esta escena rompe con el original y Zúñiga le otorga a este personaje un momento a solas.

Bruja: [...] Un sexenio de triste ventura, un quinquenio de dolor, un cuatrienio de mierda en los hocicos de los perros, un trienio de bazofia regada en los ranchos y rancherías, un pueblo que

²⁰⁹ María Sabina fue una indígena mazateca, curandera y chamán, quien vivió en la sierra de Huautla de Jiménez en el estado de Oaxaca. Propiciaba el uso chamánico de los hongos psilocibios a quienes la buscaban para ser sanados. (Álvaro Estrada. Vida de María Sabina, la sabia de los hongos. 2005. p. 70 a 90)

no aguanta más. La predicción no es consecuencia de mi mala inquina. Que yo soy una mujer con voz negra, van a decir, pero las desgracias de un país no están puestas en las lenguas de las magas, ni en brujeril conciencia, sino por la rabia, por la ambición y por la desigualdad. Yo sólo interpreto las señales. ¿Qué chingada culpa es esa?

La bruja reflexiona sobre el mal y presenta un giro de crítica política y social acerca de cómo la política y los gobernantes, "los perros", se han aprovechado de la gente del pueblo que no puede más y se lanza a la lucha revolucionaria. Una constante en el trabajo de Zúñiga.

-Mientras que en la escena IV está dedicada a un diálogo entre Duncan y Malcom donde se habla del destino de la lucha y se empata con la escena V de Mendoza. Ahí se decide que pasarán la noche en el castillo de Macbeth.

Escena V. La reelección. Montañó felicita a Mendoza y Aguirre, les ofrece la gloria de ser héroes de su gente, les concede poder y fortuna pero también se auto elige gobernador del estado (no se menciona cuál). En un aparte, Mendoza reflexiona sobre sus intenciones de quitarlo de su camino para conseguir el poder que la bruja le vaticinó.

Montañó: Y así muera en la lucha, nunca agacharé la cabeza. Y ustedes están aquí para seguirme, para lograrlo, para no derramar sangre en vano, les declaro que me reelijo como su líder, comandante supremo y gobernador de este estado, asumiendo mi deber con la causa y comprometido a dar mi vida por la Revolución.

Mendoza: (*Aparte*) ¡Me lleva la chingada! Esta es una tranca que debo quitar, pues se atraviesa en mi camino! ¡Nada más que no se alumbren mis negros pensamientos! ¡Que mis ojos se cierren ante mi mano!

Se anuncia que pasarán la noche en el rancho de Mendoza.

Mendoza comienza a luchar en su interior con lo que le anunció la bruja y su lealtad a los altos mandos revolucionarios. Mendoza no esperaba que Montañó se auto nombrara gobernador y eso no le agrada.

Después de esta modificación que hizo Zúñiga al añadir la escena de la bruja a solas, se ha desfasado el orden general, por lo que algunas escenas no corresponden en cuanto al número.

-En la obra de *Macbeth*, la escena correspondiente es la IV.

Escena VI. Rosario y Mendoza. La escena se ubica en una habitación del rancho de Mendoza. Rosario habla con Trinidad, su nana y confidente, sobre el amor que siente por su esposo y el compromiso de amor y lealtad que los une:

Rosario: Le pregunté que hasta dónde iba a llegar en la vida.

Trinidad: ¡Virgen santa!

Rosario: Me dijo que iba a llegar a la orilla de la orilla. Al final de los confines, al horizonte más lejano del reino de la esperanza.

Trinidad: Y lo ha cumplido, según las últimas novedades. General de División lo nombraron, y todo se avizora promisorio y venturoso para ustedes dos. El señor Mendoza y tú están siendo llamados a la letra grande de la historia. ¿Qué le dijiste?

Rosario: Lo tomé de la mano y le puse en ella mi promesa escrita de que conmigo su camino estaría siempre sembrado de amor y de lealtad.

Entra Mendoza y ordena que todo esté listo para recibir a Montaña. Rosario y Mendoza se quedan solos:

Rosario: A las brujas si uno les ayuda, hasta dicen la verdad.

Mendoza: ¿Qué quieres?

Rosario: Que escojas el camino más corto. Que duerma en esta casa Montaña, pero que no despierte. Entre más tiempo tenga los ojos cerrados y el aliento ausente, más alto puedes volar.

Mendoza: ¡Estás loca! No soy ningún zopilote. Estoy bien con lo que tengo.

Rosario: ¡Mentira! Tienes la saliva en la orilla de la boca, te sale la envidia y la ambición por ahí.[...]La oportunidad siempre es solo una. Nadie lo da si no lo arrebatas. Así es esto. [...]

El personaje de Trinidad no existe en la obra de *Macbeth* pero logra que el monólogo se convierta en un diálogo dinámico y que al mismo tiempo la nana tenga otras funciones dentro del rancho de Mendoza. La nana conoce a Rosario desde chica, maneja el rancho, conserva las llaves y es incondicional a la familia. Cuando Rosario hace alusión sobre ayudar a la bruja, ya tiene en mente el plan para cumplir rápidamente los presagios de la bruja. No sólo Mendoza quiere llevar a cabo el plan, ella también está convencida de que lo lograrán. Y cree firmemente en que deben apresurar todo para que se cumpla.

- En la escena de *Macbeth*, Duncan ya está en el castillo de *Macbeth* y es recibido por Lady *Macbeth*.

Escena VII. La espera. Trinidad reflexiona y se queja sobre lo que debe hacer y sobre lo que seguramente le espera a Montaña al entrar en la casa de sus amos:

Trinidad: [...] Montaña, el más cercano ganador de la silla, el próximo presidente de México, el único rey de reyes de esta cantina enorme, el marrano más gordo de todos los marranos de este cochinerero, [...]

Mendoza la escucha y le pide que haga caso.

Nuevamente aparece un rasgo de crítica política en el diálogo de Trinidad. Utiliza la imagen de la cantina para referirse al país. Habla de cómo mira ella las peleas por la silla presidencial, que se la juegan entre hombres sin escrúpulos, entre botellas, mujeres y juegos de azar. Luego arremete con la imagen del marrano y el cochinerero en el que se ha convertido el país. El personaje de Trinidad contiene una voz que habla de las verdades que sufre el pueblo, los rangos más bajos dentro de la lucha revolucionaria. Al igual que la bruja, Trinidad es un personaje de gran arraigo popular mexicano.

-La escena VII de Macbeth es el momento en que Lady Macbeth y Macbeth hablan directamente de la posibilidad de llevar a cabo el asesinato. Él expresa preocupación y culpa, ella está decidida. Finalmente Macbeth decide llevar a cabo el asesinato.

Aquí termina el primer acto de Macbeth. Las dos escenas siguientes siguen perteneciendo al primer acto en la obra de Zúñiga.

Escena VIII. La visita. Rosario reza en alguna parte del rancho:

Rosario: Santo padre, mi señor. Hoy ante tu cruz, postrada tu ingrata sierva es quien te llama. Santo padre, que eres mi señor, cámbiame el sexo y dame valor. Escucha las peticiones de esta humilde pecadora, que yo sabré pagarte este favor. Toma la leche de mis pechos y conviértela en agria hiel...

[...]

Rosario: Invade tú, Señor, todo mi cuerpo y haz que nadie pueda detenerme, Santo padre, que nadie pueda detenerme, Santo padre, que nadie...

Montaña: ¡Rosario! Tan chula como siempre.

Rosario: ¡Señor gobernador!

Montaño ha llegado. Ella lo recibe.

En este monólogo, como en el anterior, hay intervenciones de Trinidad. Está ubicado en la escena V de *Macbeth*, pero aquí se retoma para darle continuidad a lo planteado. Es importante destacar que en la obra original Lady Macbeth no se dirige directamente a Dios a la hora de pedir el cambio de sexo. En el contexto de Mendoza la petición a Dios es muy fuerte ya que la condición femenina estaba totalmente dirigida a cumplir con las obligaciones de la crianza y sumisión. Pedirle a Dios que le cambie el sexo y que además seque sus pechos es una transgresión mayor, no solo en cuanto a su condición femenina, también en cuanto a su rol de esposa a principios del siglo XX en un ámbito rural machista.

Escena IX. El plan. Mendoza y Rosario hablan de lo que harán:

Mendoza: ¿Y si nos equivocamos?

Rosario: Eso no puede ser una posibilidad, y de todos modos el que se equivoca eres tú.

Mendoza: ¿Tú quedarías limpia?

Rosario: Revisa la historia. Yo seguiré siendo siempre la mejor mujer al lado de un hombre grande, cobarde pero grande.

Mendoza: ¿Por qué me pides esto?

Rosario: Porque sé lo que es bueno para ti.

Mendoza: Su corazón tendrá mucha sangre, bastante para mancharnos a los dos.

[...]

Fin del primer acto.

En esta escena también Mendoza muestra culpa sobre las intenciones de Rosario. Está confundido, pero ella ha asumido su papel y pareciera que efectivamente se le concedió el cambio de sexo a la hora de actuar contra Montaño.

Acto II

Escena I. Asesinato de Montaño. Aguirre y Mendoza se encuentran en la noche, platican sobre serle leal a Montaño. Aguirre defiende esta idea sinceramente. Mendoza comenta sobre un sueño que tuvo con la bruja y se refiere a lograr los ideales que cada quien se impone.

Mendoza: Los ideales son para alcanzarse.

Aguirre: Sí es cierto. Las riendas de nuestros ideales las jala Montaña, está fuerte, es un comandante querido y el poder está con él. Nuestra palabra es desde ahora sólo de él y para él.

Aguirre se retira. Mendoza reflexiona en un monólogo sobre su visión de la daga que ha de utilizar para matar.

Mendoza: ¿Es un cuchillo esto que miro?..Ven que te agarre. ¡No te alcanzo y de a tiro te sigo mirando! No podré agarrarte lo mismo que mirarte, ¿O eres algún recuerdo aquí encerrado? Te veo, tan clarito como éste que desenfundó... ¡Tú me apuntas el camino! Mis sentidos se burlan de mis ojos o ¿mis ojos apagaron mis demás sentidos? ¡Ahí te veo, chorreando gotas de sangre que antes no había! ¡Pero no es cierto! Son mis pensamientos de sangre los que toman forma ante mis ojos. ¡Duerme Montaña, que este es tu pase derecho al cielo o al infierno!

Se dirige hacia donde descansa Montaña, toma los cuchillos de los guardias, entra a la habitación y lo asesina.

-El monólogo de Mendoza sobre la daga cumple en cuanto a información y contenido en la obra de *Macbeth*.

Escena II. ¡Lávate las manos! Mendoza se encuentra con Rosario. Él viene cargado de culpa, ella se enoja por la debilidad que muestra su esposo.

Mendoza: Sus dientes castañearon antes de morir. Luego me dijo "asesino" con un hilo de voz bien clara. Rezó una oración y se durmió, luego me dijo "Dios te perdone", así, despacito, bien quedito, y se quedó mirando mis manos de verdugo...

Rosario: ¡No hay que pensar en eso!

[...]

Mendoza: El general no dormirá más. (*Rosario le arrebató el puñal y sale*) Una, dos, tres veces le hundí la daga en el cuello. La sangre saltó y me cayó en los labios, la probé, mientras él me decía Dios te perdone, pero no tengo ya perdón. Mendoza no dormirá jamás. ¿Qué manos son estas? Ni todo el océano ajustaría para lavar esta sangre de mis manos. ¡Mendoza no dormirá jamás! El asesinato quedará embarrado en mis ojos, sin tener otra imagen donde descansar.

[...]

Rosario: (*Entrando*) ¡Ya están mis manos del mismito color que las tuyas; pero me avergonzaría tener un corazón tan débil! Eres un cobarde, una garrapata mirando el dedo que viene aplastarla. ¡Escupe la culpa! Y sácame de aquí. Protégeme por favor, nunca pensé que tendría la fuerza, pero la sangre llama a la sangre y no voy a renunciar a mi destino. Soy tu esposa y tengo un lugar en la historia ganado por mí. No dependeré nunca de un hombre tan débil, pero ahora necesito tus brazos José. ¡Entiende!

Mendoza muestra arrepentimiento, Rosario no. El papel de ella está construido desde una perspectiva muy cercana a la idiosincrasia mexicana. Ella no puede dejar a su esposo a pesar de que éste muestre debilidad para afrontar el crimen. El papel de ella es a su lado y debe seguir así, independientemente del amor que pueda sentir.

Escena III. Trinidad. Tocaban a la puerta, Trinidad va a abrir. Mientras camina se va quejando de los toquidos. Este personaje funciona como un contrapunto en la tragedia, ya que tiene un tinte de comicidad irónica.

Trinidad: ¡Ahí voy, ahí voy, ahí voy! ¡Válgame pues! Qué manera de tocar es esa. Como si los viniera correteando el mismísimo diablo. Hijo de su, ¡para mis pulgas! ¡Si estas fueran las puertas del infierno, pura madre que tocabas así![...]

Quienes llegan son Esparza y El Meco que vienen por Montaña. Mendoza los recibe.

Meco: ¿Cómo durmió mi general?

Mendoza: Muy bien.

Meco: Pues qué raro, porque la noche estuvo horrible. En el campamento donde vigilamos el viento chillaba recio, recio, como si trajera lamentos en el aire; chillidos que sabían a muerte. Cayeron varios árboles, como si los hubieran arrancado. ¡Los zopilotes rondaron y los perros ladraron toda la noche!

Esparza se da cuenta del asesinato, Aguirre ordena que nadie salga del rancho.

Por medio del diálogo del Meco, se puede observar cómo Zúñiga plantea el entorno del campo mexicano. La figura del zopilote y los ladridos de los perros, sonido común en los llanos cerca de los poblados.

- En la obra de Shakespeare inicia la escena el portero, luego aparece Lady Macbeth y aparenta gran sorpresa.

Escena IV. Mendoza gobernador. Meco y Trinidad comentan lo sucedido en la noche. Entienden que se trata de una traición pero no se la explican. Estos personajes funcionan como agentes informantes para el

espectador pues con sus diálogos narran lo sucedido de manera sintética. Esparza y García se integran a la plática e informan igualmente lo que sucederá: Mendoza ha sido nombrado gobernador y líder. Esparza regresa a su rancho, todos se movilizan. Trinidad queda sola:

Trinidad: ¡Que Dios me los acompañe! (*Aparte*) La sangre de un líder como ese siempre alcanza para sembrar arroz y maíz, y darle de comer a la historia de todo un país. Ahora se van a escribir miles de historias, algunas serán puros cuentos, puras leyendas, pero otras van a dejar claro que aquí se vio morir a un ungido para que naciera otro. Se llama Mendoza y tiene prisa, por eso no duerme, por eso no va nunca a descansar.

En esta escena Trinidad comparte un poco del espíritu que se encuentra en la bruja. Contiene la sabiduría que le da el tiempo de servir a la misma familia, hace presagios y mantiene un aire de misterio sobre lo que vendrá para todos en el rancho. Al mismo tiempo mantiene el carácter crítico hacia la política y la visión histórica de México.

-En la obra de Macbeth no hay un personaje como Trinidad.

En ambas obras este es el fin del segundo acto.

Acto III

Escena I. La tratada. Mendoza ya es gobernador y reflexiona sobre Aguirre y los vaticinios de la bruja sobre ser el padre de gobernadores. Mendoza se cuestiona sobre el asesinato que cometió y qué sucedería si el que gane al final sea Aguirre. Cruza por su mente el asesinato de Aguirre. Medina será el indicado para llevar a cabo el asesinato.

Medina: ¡Soy muy hombre mi general!

Mendoza: Igual que las ratas son muy ratas y los perros son muy perros, cabrón, pero hay de perros a perros, eso que ni qué. Hay perros muy miedosos y muy baratos. Yo prefiero a los perros bravos y finos. Ahora, si tu eres de la clase de hombre que yo busco, te convido este negocito y cuando lo hayas hecho yo te voy a estar muy agradecido. (*Ofreciéndole un saco con monedas*) ¿Me entiendes?

Medina: No pues...sí le entiendo.

Mendoza: Tú sabes que Aguirre es el enemigo ¿Verdad?

Medina: Verdad

Mendoza: Entonces, ¿hacemos la tratada?

Medina La hacemos mi general, yo lo que usted me ordene.

Mendoza le entrega un saco de dinero.

La comparación entre ratas y perros dentro del texto supone que por un lado las ratas sólo miran por su conveniencia y son traicioneras. Los perros son leales a sus amos, pero los perros baratos se parecen a las ratas, pues en cuanto les dan de comer desaparecen. En cambio los perros bravos y finos conservan mayor lealtad a sus amos. Mendoza espera que Medina sea leal a sus propósitos.

-En Macbeth son dos asesinos los que harán el trabajo.

Escena II. Sin dormir. Rosario trata de calmar a Mendoza que no puede conciliar el sueño. Habrá una fiesta y Aguirre está invitado.

Mendoza: Antes que se meta el sol se habrá terminado aquí un negocio. Otro más que cargarle a nuestra cansada conciencia.

Rosario: ¿De qué se trata?

Mendoza: Mejor que no lo sepas. Ven, tú ven conmigo.

Escena III. Asesinato de Aguirre. Medina se encuentra con Aguirre, le pide fuego para encender un cigarro y Medina lo mata.

-En esta escena los asesinos van tras Banquo y su hijo, pero sólo logran dar muerte al primero.

Escena IV. La celebración. Medina regresa en pleno festejo para decirle a Mendoza que ha cumplido con el encargo y que el hijo de Aguirre, Emilio, no estaba con él. Durante la celebración Mendoza mira el fantasma de Aguirre y desvaría frente a todos.

Mendoza: [...] ¡Me quieren comer vivo en esta mesa! ¡Fuera de mi vista! Engendros, animales emponzoñados, hijos de la chingada. México repite siempre su historia y como yo subí en esta escalera, vendrán otros siguiendo mi cuello.

Rosario está nerviosa y despide a todos. A solas Rosario intenta que su marido duerma un poco, él no puede. Trinidad comenta reflexiva:

Trinidad: [...] Yo no quiero que la niña sienta remordimientos, no quiero que sienta la bilis negra dentro. Prefiero que escupa sangre negra, para que no se le quemem los adentros. Porque no es fuego lo que siente, es demasiada hambre de éxito.

Rosario: Qué cosas dices.

Trinidad: La verdad.

Rosario: Y, ¿quién te faculta a ti, mentecata inventiva, a decir la verdad?

Trinidad: Si las sirvientas no decimos la verdad, ¿quién?

Por un lado Mendoza habla sobre México y hace referencia directa a los asesinatos que han ocurrido a lo largo de la historia y que son comunes dentro de la misma. Si él no mata, seguramente otro lo hará para conseguir el poder. Por otro lado, Trinidad habla sobre la verdad, sobre la culpa y los remordimientos que siente Rosario, porque a pesar de que no está totalmente segura del asesinato de Montaña perpetrado por sus amos, lo intuye, cosa que le molesta mucho a Rosario, le incomoda la verdad que sólo Trinidad visualiza, Rosario no aguanta la realidad de que ambos se han convertido en asesinos.

-Aquí termina el Tercer acto de Mendoza, no así de Macbeth que tiene una escena V donde aparecen las brujas, y una escena VI, donde Lennox se lamenta por la muerte de Duncan y de Banquo.

Acto IV

Escena I. El conjuro. La bruja en el monte hace un rezo.

Bruja: Heme peregrinando, heme caminando hasta aquí,
sobre la tierra, sobre tu campiña para venir a suplicarte.

Vine a visitarte en tu casa, en tu morada.

Dueño de lugares, Señor de lo oscuro,

Sagrada piedra, sagrado cerro, sagrada cueva.

Traigo conmigo mi incienso que te entrego en las manos, que te entrego en tus pies.

Oscuro Señor, patrón amigo.

Que aquí caerá, aquí tropezará un hijo, un vástago,

tal vez vendrá a caminar, tal vez vendrá a pasear,

o tal vez tendrá a donde ir, tal vez tendrá donde llegar,

por eso cruzará aquí, caminará aquí y aquí se encontrará con el mal,

[...]

Llega Mendoza.

Bruja: Va a preguntar cosa delicada. Piénselo Mendoza. ¿Hasta dónde está dispuesto a llegar? Piénselo gobernador.

Mendoza: Aunque me tenga que asomar a la boca del infierno. Respóndeme.

Él pregunta y la bruja responde ofreciéndole unos hongos.

Bruja: ¡Calle Mendoza! Si quiere saber, calle. Si quiere que los diablos bajen, guárdese en silencio. Hay un mundo más allá del nuestro, un mundo que está lejos, también cercano e invisible. Ahí es donde vive Dios, donde vive el muerto y los santos. Un mundo donde todo ha pasado ya y se sabe todo. Ese mundo habla, tiene un idioma propio. Yo informo lo que dice. El hongo sagrado me toma de la mano y me lleva al mundo donde se sabe todo. Allí están los hongos sagrados que hablan en cierto modo que puedo entender. Les pregunto y me contestan. Cuando vuelvo del viaje que he tomado con ellos, digo lo que me han dicho y lo que me han mostrado.

Mendoza los toma y le sigue preguntando a la bruja sobre su destino.

Bruja: [...] si Mendoza quiere burlarse de los hombres, puede burlarse de ellos. Porque nadie que haya sido dado a luz por una mujer podrá dañar a Mendoza.

Mendoza: Pues que viva Esparza entonces. ¿Qué puedo temer de él? Pero no le aunque, me aseguraré dos veces.

[...]

Bruja: [...] Si quiere, no se preocupe de nada que le enfrente, porque Mendoza no será nunca vencido hasta que el bosque de los encinos se acerque para combatirle a las orillas del Colorado.

Mendoza queda satisfecho. La bruja desaparece. Nadie la ha visto.

Esta escena refleja muy bien la intención de Zúñiga al querer adaptar *Macbeth* rescatando rasgos que se relacionan, como lo es el sentido de magia o la creencia sobre la existencia de otros mundos y fuerzas.

Esta creencia se explica muy bien si se reconoce que *Macbeth* está construida a partir de leyendas medievales del norte de Inglaterra y al mismo tiempo se emparenta con las creencias de nuestros propios curanderos, chamanes, brujos, que siguen existiendo en nuestra cultura popular. Desde un punto de vista sociológico se puede observar que realmente nuestro avance dentro del mundo globalizado se ha ido quedando disparejo, pues por un lado la era moderna, desde los inicios del siglo xx, se hacía patente por

medio de la locomotora, la introducción del cinematógrafo, la maquinaria que el propio Díaz introdujo a nuestro país y, por otro lado, existe el arraigo profundo en cuanto a las creencias sobre otros mundos y espíritus oscuros. Por medio de la construcción de este personaje Zúñiga nos presenta el atraso en el cual se sigue viviendo, si se toma en cuenta que las brujas medievales inglesas son cosa lejana y en cambio las brujas, en la actualidad siguen siendo parte de la realidad en muchas comunidades mexicanas.

- Macbeth va hacia las tres brujas y también pregunta por su futuro. Ellas responden. Macbeth no toma ningún alucinógeno.

Escena II. Asesinato de Teresa. Rosario va de visita a casa de Esparza para pedirle a Teresa, su esposa, que se vaya. Teresa no quiere, acusa a Esparza de haberla abandonado con sus hijos. Camilo, uno de los hijos, cuestiona a su madre sobre la valentía de su padre. Rosario trata de convencerla de que se vaya cuando llegan Mendoza y Medina:

Mendoza: ¿Dónde está tu marido?

Teresa: Supongo que planeando cómo poder darles en la madre.

Medina: ¡Es un cobarde, que!

Camilo: ¡Mentira!

Camilo se va contra ellos. Mendoza mata a Teresa y Medina al niño. Rosario desde fuera observa todo.

- Quien da el aviso a Lady Macduff es un mensajero y quien la mata es un asesino.

Escena III. La noticia. García encuentra a Esparza quien ha decidido aliarse con Emilio, el hijo de Aguirre:

García: Necesitamos armas, hombres fosas para enterrar muertos. Mendoza enloqueció, es cruel, está duro de entendederas. Trae el diablo adentro.

Esparza: ¿Alguna desgracia?

García: Pues todas. Cuando salí del pueblo oí el rumor de que Emilio, el hijo de Aguirre, andaba en los alrededores organizando un levantamiento contra Mendoza, y seguro sí, porque el cabrón redobló la vigilancia en El Colorado y comenzó a armar a su gente.

Esparza: El rumor es cierto, Emilio reclutó un buen número de voluntarios, ya tiempo que lo venimos planeando, y ahora tengo el apoyo de tropas villistas que justo van armados y de paso por estas tierras.

García: ya decía yo que sabías lo que hacías. Y Dios es testigo que quisiera agradecerte con mejores noticias que las que traigo.

Esparza se entera de la muerte de su familia y decide vengarse, pues sospecha de Mendoza.

Nuevamente la mención del diablo dentro del cuerpo de Mendoza. A partir de la visita con la bruja se construye un personaje relacionado con lo funesto no sólo en cuanto a las acciones que lleva a cabo, también desde un plano espiritual.

-Ross le comunica a Macduff sobre la muerte de su familia y decide vengarse. Malcom, Macduff y Ross van en busca del rey.

Acto V

Escena I. ¡Fuera maldita mancha! Rosario desvaría mientras habla sobre la sangre que lleva en las manos, una sangre imaginaria que refleja su culpa. Trinidad la cuida e intenta aliviar su estado.

Trinidad: Niña Rosario...

Rosario: (*Frotándose las manos*) Todavía aquí hay una mancha...

Trinidad: ¡Niña!

Rosario: ¡Fuera mancha!...¡Vete, te digo! ¡Qué vergüenza! ¡Lleva tu valor hasta el cielo, y no vamos a fallar!...¡Pero quién hubiera imaginado que Montaña iba a tener tantísima sangre!

Trinidad: ¡Shht! ¡Shht!

Rosario:...Esparza tenía a Teresa. Yo la conocí, ¿ahora dónde está?...pero, ¿qué no voy a poder ver nunca limpias mis manos? ¡Escupe la culpa José! ¡Ya! ¡Regresa esos puñales! ¿Para qué los trajiste?

Trinidad: Niña Rosario! ¡Que Dios te perdone!

Mendoza llega y le exige a Trinidad que la cure con algún remedio.

Mendoza: ¡Pues cúrala!

Trinidad: Me habría sacado mi propio corazón para aliviarla si supiera cómo hacerlo.

Trinidad es leal hasta el grado de ofrecer su vida para salvar la de su ama.

-En esta escena aparece un médico y una dama que presencian el estado de Lady Macbeth.

Escena II. Vienen los villistas. Mendoza y Meco están en el rancho, se anuncia la llegada de las tropas de Villa que se han unido a Esparza y Emilio para atacar el rancho Colorado:

Meco: Son las mismísimas tropas de Villa, general

Mendoza: ¿Villa? ¡Lárgate! (Sale Meco) ¡Medina! Tropas de Villa..¡Medina! ¡Villa y sus tropas y los federales, y la revolución misma me pelan los dientes. Este país me pela los dientes. Una de dos, o me lleva la chingada o aquí nace un héroe.

Cuando le informan a Mendoza sobre el avance inminente de las tropas de Emilio y Esparza hacia el rancho:

Mendoza:[...] ¿Quién es ese pinche Emilio? ¿Fue dado a luz por una mujer, qué no?[...] ¡Pelearé hasta que la carne se me desprenda de los huesos! Trae mis carrilleras y las armas, prepara las municiones y alista los cañones. [...]

Es importante mencionar que el ejército villista era visto como uno de los más fuertes en la zona norte.

Mendoza se cree invencible aún frente a lo que representa la revolución en sí misma. La figura del caudillo visto desde una perspectiva totalmente negativa y que ha perdido la razón.

- Macbeth no aparece, son dos de sus vasallos quienes comentan el avance del ejército inglés comandado por Macduff y Malcom.

Escena III. Interrogatorio. En los alrededores del rancho, Medina es apresado por Esparza y García. Lo interrogan y Esparza decide matarlo.

-Esta escena está compuesta por la escena I del acto V donde Macbeth pide al doctor cure a su esposa, y por la escena II de Mendoza, cuando le dan informe sobre los soldados y él no siente temor por lo anunciado en las profecías de las brujas.

Escena IV. La horca. En su rancho, Mendoza habla sobre su poco asombro ante el miedo cuando Trinidad le llama:

Trinidad: (Gritando)¡Señor!

Mendoza: ¿Y luego, por qué tanto mitote?

Mendoza se acerca a donde lo llaman. Descubre a Rosario colgada de una cuerda sujeta al cuello, Trinidad le sostiene los pies tratando inútilmente de levantarla.

Trinidad: ¡La niña...! ¡Señor!

Rosario se ha suicidado.

- La escena transcurre desde el otro lado de las trincheras, cuando los atacantes deciden disfrazarse con ramas de árboles para sorprender a Macbeth.

Escena V. El bosque. El Meco informa a Mendoza que el bosque parece que se acerca hacia el rancho.

Mendoza no lo quiere creer:

Mendoza: ¡Si mientes, te arrancaré los huevos! si es verdad lo que dices, haz de mi lo que quieras. [...]Que soplen los vientos, que venga la destrucción. ¡Que si Mendoza ha de morir será con las armas cargadas y las carrilleras al pecho!

Finalmente los augurios de la bruja se han hecho realidad.

- Macbeth se entera de que su mujer ha muerto y de que el bosque se acerca a su castillo.

Escena VI. Mendoza vs Esparza. El Meco le sugiere a Mendoza que escape pero él decide quedarse.

Esparza se hace presente y lo reta. Mendoza no le teme por la profecía de la bruja, pero Esparza le devela que su madre murió dando a luz, que ya era sólo un cadáver, no una mujer. Ambos pelean, cuando Esparza está a punto de matarlo entra García y detiene el asesinato.

García: ¡Quieto general!, así no, piénselo, así no.

Finalmente García y Esparza representan el papel del orden o por lo menos de lo que *se debe* hacer; un juicio de aspecto legal aunque se determine el fusilamiento, pero no un asesinato a espaldas de todos.

-Malcom ataca el castillo de Macbeth.

Escena VII. Fusilamiento. Un pelotón se prepara para fusilar a Mendoza, mientras él habla:

Mendoza: La vida es como una sombra de esas que nomás pasan...[...] Como uno de esos cómicos que cantan y se zangolotean en las ferias y después no los vuelves a ver más...[...] Como una promesa contada por un idiota con mucho grito y cinismo pero que pues nomás no significa nada. [...] ¡Viva Mendoza jijos de...!

El pelotón dispara, Mendoza cae muerto. Oscuro.

La visión sobre la vida como algo que no tiene valor o sustento, como si fuera poco significativa. Nada le ha quedado a Mendoza, ni esposa, ni hijos, ni amistades. Efectivamente su paso por la vida no ha

dejado huella alguna, salvo su crueldad. El poder que tanto dijo querer no le ha servido para salvar su vida o la de su esposa. Pero él de todas formas se visualiza como el mejor.

-Macbeth decide hacerle frente a los enemigos. Lucha con el joven Siward y Macbeth lo mata. Entonces se enfrenta a Macduff y éste lo toma prisionero. Fuera del escenario le cortan la cabeza a Macbeth y la muestran al rey Malcom para su beneplácito. Final.

Ya que *Mendoza* es una obra ubicada en el contexto mexicano rural, los diálogos tienden a respetar el léxico propio que deriva de esta situación. Asimismo, en relación con la obra de Shakespeare, son mucho más cortos, más sintéticos y destacan más la información básica y la acción que se llevará a cabo. En este sentido Zúñiga respeta del texto original las pocas acotaciones que se encuentran en el texto de Shakespeare, lo que deja una gran posibilidad de interpretación por parte del director y los actores.

La estructura dramática de *Mendoza* es cerrada, ya que respeta el orden aristotélico de las tres unidades y al número de personajes. Es un drama de personaje ya que se destacan las acciones que derivan del personaje principal, en este caso *Mendoza*, y le otorga al drama unidad a partir de su toma de decisiones frente a los vaticinios de la bruja. Según Jan Kott sobre la obra de Macbeth:

La historia en Macbeth es mostrada a través de una experiencia personal, al igual que el crimen, que también es mostrado a través de una experiencia personal. El crimen es decidido, elegido e inevitable; corre a cargo de una cuenta personal y ha de ser realizado por las propias manos del que lo comete.²¹⁰

La obra puede instaurarse en el género de la tragedia, igual que en el caso de *Macbeth*, ya que sigue todos los preceptos para cumplir con este género.

En cuanto a los personajes, creo que aquí radica una de las características más interesantes de la adaptación, pues los rasgos que Zúñiga otorga principalmente a la Bruja y a Trinidad tienen características de arraigo popular en nuestra cultura. Por un lado, unificar las tres brujas de *Macbeth* a sólo una le da un dinamismo a las escenas en las que ésta se le aparece a *Mendoza* y por otro lado,

²¹⁰ Jan Kott. *Apuntes sobre Shakespeare*. 1970, p. 106.

destaca el uso de hierbas y alucinógenos para completar ciertas predicciones, lo que no es un asunto descabellado en nuestra idiosincrasia, y tal parece, desde el punto de vista de Harold Bloom, que tampoco lo es para la cultura medieval británica: "Macbeth tiene ciertamente un exceso de sangre y energía; sus terrores pueden ser más cristianos que griegos o romanos, pero sin duda son tan primordiales que me parecen más chamanistas que cristianos."²¹¹

El personaje de Trinidad representa claramente una tradición enclavada no sólo en las haciendas o ranchos de abolengo en nuestro país, la servidumbre siempre ha formado parte de la sociedad mexicana, con mayor o menor incidencia, pero en este caso se justifica de manera clara la existencia de este personaje y al mismo tiempo es una forma de sustituir en número la cantidad de personajes de la obra de *Macbeth*, pero también se le dota de un carácter particular. Trinidad es capaz de comentar, reflexionar y opinar directamente sobre los eventos que acontecen sin estorbar en la trama principal, al contrario, la enriquecen.

El personaje de Mendoza por su parte, conserva el carácter de Macbeth, un tanto incrédulo al principio y ambicioso en la medida que los eventos se desarrollan. El personaje toma las decisiones que lo definen y éstas se ven justificadas a lo largo de la tragedia. El personaje de Rosario, derivado de Lady Macbeth, se ve un poco reducido en principio por el número de escenas donde no aparece, pero también en cuanto a los diálogos que se le otorgan ya que el monólogo de mayor importancia para el personaje, (en la escena I del acto V) se convierte en un diálogo dividido con Trinidad. Por un lado se justifica de manera acertada, pero es claro que Rosario disminuye su importancia.

La relación de los personajes principales en ambas obras es como sigue:

Macbeth- Mendoza

Banquo- Aguirre

Duncan- Montaña

Sargento, Lennox- Meco

Malcom- Emilio, García

²¹¹ Harold Bloom. *Shakespeare. La invención de lo humano*. p. 606.

Lady Macbeth- Rosario

Macduff- Esparza

Lady Macduff- Teresa

Bruja 1, 2 y 3- Vieja bruja

Sirviente, médico, portero, dama- Trinidad

Llama la atención en esta adaptación que Zúñiga no construye una nueva estructura a partir de la obra de Shakespeare, teniendo toda la posibilidad de hacerlo. Según el segundo concepto de adaptación de Patrice Pavis: "Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, "suavizaciones" estilísticas, reducción del número de personajes o de los lugares, [...]"²¹², pero Zúñiga decide conservar la estructura espacio temporal y no recurrir a una de las características que utiliza con regularidad. Lo que sí cambia radicalmente es el diálogo: por un lado el léxico debe ser distinto, pero deja de lado el lirismo que lo caracteriza en obras anteriores y pareciera que la obra se concentra en destacar las acciones de los personajes frente a los acontecimientos y deja de lado el texto reflexivo que propone Shakespeare.

Otra diferencia a destacar tiene que ver con la ubicación de la historia y los momentos en que se desarrollan las acciones. Mientras *Macbeth* transcurre en su mayoría por la noche, *Mendoza* lo hace de día. Podría pensarse que, aunque nunca se menciona el lugar en el que se encuentran, están en el norte de la república mexicana, lugar muy favorecido por el sol y los espacios abiertos, secos o de poca lluvia, como podría ser el caso de Chihuahua. La noche en *Macbeth* tiene gran peso. En la oscuridad se cometen los crímenes, se oculta la verdad y se pierde el sueño, en *Mendoza*, a pesar de que durante la noche se lleva a cabo el asesinato, en el día, a la luz, también se asesina, como es el caso de Teresa. También ocurre el encuentro con la bruja y se sabe del suicidio de Rosario. Para *Macbeth* la noche se relaciona con la muerte, en *Mendoza* la luz de los llanos puede significar igualmente la muerte.

²¹² Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. p.35.

Conclusiones

Erwin Piscator, Bertold Brecht, Antonin Artaud y Peter Weiss conforman los cimientos de un género teatral que deja atrás las formas preconcebidas del drama burgués y se centran en una nueva manera de hacer teatro crítico. Por otro lado, en América Latina, se gesta una concientización política y social que dará como resultado un movimiento social de importancia: La revolución. El teatro rescata estas ideas primigenias concebidas en Europa que se transformarán, por medio de un lenguaje cercano a nuestra cultura latinoamericana, en la consolidación de creadores teatrales latinoamericanos que logren expresar sus propias ideas sobre los derechos y necesidades de los menos favorecidos. Todo un periodo de revoluciones y enfrentamientos políticos y sociales nos hermanan, y así también lo hacen las diferentes manifestaciones artísticas. El teatro, como el resto de las artes, se relaciona a la necesidad de un cambio en las estructuras políticas y sociales que se ejercía en aquellos años.

En México se da entrada a las nuevas ideas de la vanguardia europeizada que comienza a reflejarse en el mundo del arte e intenta adentrarse en el nuevo concepto de modernidad. Este movimiento buscará un estilo propio netamente mexicano; mezcla de nacionalismo y modernidad, elementos necesarios para conformar una identidad. A pesar de algunos intentos fallidos dentro del ámbito teatral se marca una tendencia dentro de la creación dramática.

Décadas después, en Latinoamérica, se desarrolla un género ligado estrechamente a los movimientos de protesta: la creación colectiva, que fomenta la democracia dentro de un grupo creativo como reflejo de una sociedad con la dificultad de conseguir esta misma democracia fuera del ámbito artístico. La conciencia política de algunos artistas los lleva a formar grupos de teatro que desde su

trincheras se enfrentan a las injusticias, y ponen de manifiesto las desigualdades vividas por la población. Tal es el caso de las dictaduras en Chile y Argentina, la lucha en el Salvador o Guatemala, grupos como: Teatro Experimental de Enrique Buenaventura en Cali, Grupo El Galpón de Uruguay, Teatro del Oprimido de Augusto Boal en Brasil, etcétera. Grupos que fomentaron la libre expresión y sentaron las bases para encontrar un género teatral que representara lo que era necesario decir; el teatro político, el teatro social y el teatro documental.

En México el camino se marca claramente desde el término de la revolución y su desencanto. Rodolfo Usigli llega a recordarnos los caminos frustrados por los que ha transitado la nación y lo pone de manifiesto por medio de: *Tres obras impolíticas*, y la obra que es considerada una parte aguas dentro de la historia del teatro nacional, *El Gesticulador*. A partir de su estreno en el Palacio de Bellas Artes, México lucha por conservar un estilo teatral netamente nacional. Vicente Leñero sigue la línea planteada por Usigli en cuanto a los temas que aquejan a una sociedad crítica y da nombre a un grupo teatral basado en el género que Peter Weiss ya había concebido; el teatro documental. Leñero desarrolla este teatro basado en hechos reales documentados. Conserva la objetividad de los sucesos y cambia la visión lejana e inalcanzable de los héroes, lo que crea grandes conflictos al rededor de cada montaje. Leñero confronta la censura para hacer crítica.

La Nueva Dramaturgia Mexicana, formada en los años ochenta por escritores de distintos ámbitos, no forzosamente del teatro o las letras, pero con el eje fundamental de la creación dramática, conforma un nuevo movimiento en México. Su interés primordial es llevar a escena sus textos dejando de lado su actividad anterior para romper con los esquemas dramáticos pre establecidos. Derivado de este grupo aparece la novísima dramaturgia mexicana, igualmente integrada por escritores jóvenes de intereses diversos y que centran su atención principalmente en la producción constante, el montaje y la participación, logra que el papel del dramaturgo deje de lado su actividad en soledad para convertirse en

un miembro activo dentro del grupo teatral que lo lleva a construir, al lado de todos los elementos, una propuesta dramática nueva. Antonio Zúñiga pertenece a este grupo.

Existe un lazo entre el planteamiento del teatro político de Piscator y la propuesta de Zúñiga, quien busca una concientización por medio de su teatro, se relaciona con Brecht en la forma de estructuración, fragmentar el texto se convierte en una manera de alejarnos del sentimentalismo del cual huía Brecht, su tendencia a no amedrentarse frente a la violencia que puedan suponer los temas a tratar, y el involucramiento directo entre espectador y actor recuerdan algunos rasgos del teatro cruel de Artaud. El teatro documental se encuentra dentro de varias propuestas dramáticas de este autor, sólo que el formato planteado por Weiss no conserva la estructura cerrada que este autor propuso. Efectivamente Zúñiga ha encontrado una manera de acercarse al teatro documental, al teatro político, al teatro épico y al teatro cruel. Para él el objetivo sigue siendo claro: lograr cambios de conciencia política y social desde perspectivas diversas; desde el teatro infantil, para jóvenes o el histórico, siempre conservando un rasgo de crítica que impulse al cambio. Creo que este es uno de sus mayores atributos. El teatro de Zúñiga es confrontador, áspero y no aspira a crear grandes espectáculos llenos de escenografías y vestuarios superficiales. Zúñiga escribe teatro para actores y directores comprometidos con su entorno social.

Por otro lado, su escritura sigue cambiando y en ocasiones llega a ser desordenado, pero no se debe olvidar que el inicio de la carrera de este dramaturgo fue la de ser actor y el texto se convirtió en una necesidad práctica para poder subirse al escenario. Es por ello que su teatro en ocasiones carece de acotaciones claras, pues se asume como parte del montaje y como tal es que la propuesta de acción se llevará a cabo sobre la marcha.

Las tres obras escogidas para el análisis reflejan parte de su trabajo. Por un lado *Mara o de la noche sin sueño*, basada en hechos reales y que he colocado dentro de teatro documental. En esta obra el manejo del lenguaje en forma lírica para descripción de las acciones y los personajes en cuestión es uno

de sus atributos. El contraste se da entre la forma y el contenido, pues la violencia se llega a construir por medio del lenguaje, imágenes estremecedoras dichas o enunciadas desde una perspectiva lírica.

Madero o la invocación de los justos es un ejemplo de teatro histórico que asume una nueva visión sobre el personaje de Madero, pero con el objetivo de ligar esta situación crítica con la realidad actual y la importancia de la memoria sobre los hechos históricos. *Mendoza*, una obra que utiliza un texto clásico y se reinterpreta desde una perspectiva que puede transitar sobre el límite entre la intertextualidad y la copia fiel del texto de Shakespeare. Tal vez en esta intertextualidad el texto de Shakespeare pierde al ser sintetizado y simplificado por el afán de contextualizarlo. Pero Zúñiga no intenta competir, simplemente está utilizando el texto para construir una mirada distinta, una nueva postura frente al texto clásico y acercarlo a otro tipo de público; mostrar las posibilidades de un texto como el de Shakespeare y su capacidad para trascender en tiempo y espacio; capaz de universalizar los acontecimientos ahí planteados. En este sentido no se puede hablar de plagio, pues Shakespeare es ya un clásico y está totalmente anunciado que la obra original pertenece al autor inglés, pero es importante resaltar que este es un préstamo indirecto total o adaptación, como lo define Helene Maurel-Indart²¹³ y que en cuanto a adaptación cumple su función, pues según Patrice Pavis están permitidas todas las maniobras imaginables sobre el texto, como ya se mencionó en el análisis específico de la obra *Mendoza*.

La creación dramática actual mexicana ya no conserva lineamientos delimitados para conformar un grupo o ser parte de una generación, como se hizo anteriormente, ya que las temáticas y necesidades se han diversificado. Lo que existe es una gran necesidad de comunicar ideas, muchas veces opuestas, donde podemos encontrar una identidad nacional en crisis y también relatos que van hacia la investigación sobre el concepto de individuo en soledad o en pareja. Pero siempre se parte de la idea de que la escritura teatral tiene la tarea de plantear la perspectiva, el punto de vista desde donde se

²¹³ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre plagio*. México, FCE. 2014. p. 259.

observará la realidad. Ahí es donde se encuentra la crítica del escritor que como observador no debe dejarse manipular por reglas sociales o comerciales para conseguir un impacto significativo.

En la actualidad existe un panorama alentador sobre la cantidad de dramaturgos jóvenes. Escritores de entre 35 y 40 años se han volcado a la creación, a la experimentación escénica. Sin embargo, el nivel de escritura y rigor con el que se escribe es disparejo, tal vez porque el fin mismo del texto es llevarlo a escena lo más pronto posible, no su publicación. Es así que en ocasiones se percibe la falta de lectura de otro tipo de textos que contribuyan a la construcción dramática. Pero algo se ha ganado, precisamente porque los textos tienen una finalidad práctica ha aumentado la coherencia con el montaje escénico y por consiguiente la investigación activa en este terreno. La dramaturgia hoy significa escritura escénica, lo que busca cambiar modos de operación dentro de la conceptualización del teatro actual.

La creación escénica ha empezado a dejar de lado la estructura piramidal, se ha hecho más participativa e incluyente. La nueva generación de dramaturgos es menos jerárquica, pues necesita más de la colaboración y el trabajo en conjunto que de la escritura aislada de un dramaturgo. La dramaturgia ocupa un lugar al mismo nivel del director, actor, y hasta del espectador. La relación entre dramaturgia y escena promueve que la escritura se convierta en un generador de propuestas y poco a poco el teatro se despoje de antiguos preceptos sobre su construcción.

En este sentido es que el trabajo de Antonio Zúñiga ha detonado experiencias teatrales que han repercutido en el ámbito teatral. No sólo como dramaturgo, también se ha volcado a la promoción y difusión de un espacio escénico enclavado en el centro de la capital, Carretera 45. Un foro donde se montan sus obras así como la obra de jóvenes dramaturgos y con participación activa de la comunidad en la colonia Obrera de la Ciudad de México. Zúñiga es un creador en construcción y como tal queda mucho que decir. Este trabajo es un acercamiento a su obra. Aún existe una gran cantidad de dramaturgos mexicanos jóvenes que se encuentran en *construcción* y habría que analizar este fenómeno.

Preveo y profetizo el nacimiento de un gran arte donde el monólogo interior, la palabra breve y discordante, el grito, el ruido, el eco, el rumor, en augusta simplicidad, apta para una traducción universal y fácil, lanzarán las bases de una nueva dramaturgia. Preveo y predigo la aparición de poetas y cineastas que encararán valientemente la imbecilidad, la maldad y la deshonestidad antes de hacer triunfar su audacia estética.²¹⁴

Quede pues la posibilidad abierta para otra investigación.

²¹⁴ Jean Richard Bloch. *Sociología y destino del teatro*. 1957. p.55.

Bibliografía básica:

- Aguilar Zinzer, Luz Emilia. "Entrevista a Antonio Zúñiga en *Huellas de personajes ficticios a la luz de la luna realista*. México, Libros de Godot, 2012.
- "Entre la realidad y la ficción. El teatro y la violencia. ¿Ser o estar? Tres obras de Antonio Zúñiga." en *Huellas de personajes ficticios a la luz de la luna realista* de Antonio Zúñiga. México, Libros de Godot, 2012
- Artiles, Freddy. *La maravillosa historia del teatro*, La habana, Editorial Gente Nueva, 1989.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona, EDHASA, 1978.
- Bauman, Zygmunt /Keith Tester. *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Benjamín, Walter. "Franz Kafka" en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- Bloch, Jean Richard. *Sociología y destino del teatro*, Buenos Aires, Siglo veinte. Colección panorama, 1957.
- Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Barcelona, Anagrama, 2002.
- Bravo-Elizondo, Pedro. *Teatro documental latinoamericano* Tomo I. México, UNAM, 1982.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro I*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- Bürguer, Peter. "Teoría de la vanguardia y ciencia crítica del arte" en *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona, Península, 2000.
- Castri, Massimo. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, Akal, 1978.
- Ceballos, Edgar. *Meyerhold. El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.
- D'Amico, Silvio. *Historia del teatro dramático II*. México, UTEHA, 1961.
- *Historia del teatro dramático IV*. México, UTEHA, 1961.
- Danan, Joseph. *¿Qué es la dramaturgia? y otros ensayos*. México, Paso de gato.

- Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires, Biblos, 2000.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Vigésima primera edición, Madrid, 1992.
- Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Londres, Penguin References, 1998.
- Dort, Bernard. "L'état d'esprit dramaturgique", en *Théâtre/Public*, núm. 67, enero-febrero, 1986
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1988.
- Estrada, Álvaro. *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. México, Editorial Siglo XXI. 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1999.
- Franco, Israel y Antonio Escobar Coord. *Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*, México, INBA, CONACULTA, 2011.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.
- Gómez, Hilda Saray. "Vicente Leñero y el teatro mexicano. La recepción de la crítica a lo largo de 25 años", *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática. Domingo Adame Coord.*, México, UAP, 1994.
- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México, Siglo XXI, 1979.
- Haiduk, Manfred. "De la torre a el nuevo proceso" en *Peter Weiss: Una estética de la resistencia*. Madrid, HIRU, 1996.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*, [1925], versión electrónica elaborada por Lorraine Andy y Jean Marie Trenblay, 2001.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II*. Madrid, De Bolsillo, 2005.
- Hesse, José. *Breve historia del teatro soviético*, Madrid, Editorial alianza, 1971
- Historia de la filosofía. Tomo III*. François Chatelet Director. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, 2-a ed. Adriana Hidalgo, 2006.
- Kott, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Madrid, Seix Barral, 1970.
- Lamus Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina*. Bogotá, América, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México, Paso de gato - CENDEAC, 2013.
- Leñero, Vicente. *Vivir del teatro I*. México, Joaquín Mortiz, 1982.

- *La inocencia de este mundo*. México, UNAM, 2002.
- Martirio de Morelos*. México, Seix Barral, 1981.
- *La ruta crítica de Martirio de Morelos*. México, Océano, 1985.
- Escribir sobre teatro*. México, Ediciones El Milagro, 2013.
- Lipovetsky, Gilles. "Modernismo y posmodernismo" en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- Martini, Stella y Nora Mazziotti. "El teatro político en la década del setenta" en *Teatro latinoamericano de los 70*. Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- Maurel-Indart, Hélène. *Sobre plagio*. México, FCE. 2014.
- Nigro, Kirsten. "Entrevista a Vicente Leñero", *Vicente Leñero. Teatro documental*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*. Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza, Trad. México, INBA-SEP, 1967.
- Obregón, Rodolfo. *A escena*. México, Ediciones sin nombre-CONACULTA, 2006.
- Olguín, David. *Un siglo de teatro en México*. México, FCE, CONACULTA, 2011.
- Oxford Companion to The Theatre*. London, Oxford University Press, 1975
- Palma, Reyes. "Arte nacional y vanguardia (1921-1952)" *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*. Catálogo de la exposición del mismo nombre. México, INBA, 1991.
- Partida Tayzan, Armando. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México, CITRU-INBA, 1998.
- "La novísima dramaturgia mexicana" en *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*, México, UTEP-EON, 2005
- *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México, CONACULTA-FONCA, 2002
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 2013.
- *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Chile, LOM Ediciones, 1998
- Pellettieri, Osvaldo. *Teatro Latinoamericano de los 70*. Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- Pérez, Ana Isabel. "Utopía y realidad, la ciudad en la plástica" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*. Catálogo de la exposición del mismo nombre. México, INBA, 1991.
- Piscator, Erwin. *Teatro político*. La Habana, Instituto cubano del libro, 1973.

- *Teatro político*. Navarra, HIRU, 2001.
- Prólogo a *El vicario*, de Rolf Hochhuth. México, Editorial Grijalbo, 1964.
- Popova, Elvira. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva postmoderna*. México, UANL, 2010.
- Revueltas, Eugenia. *Raíces anarquistas del teatro de la Revolución Mexicana*. México, Senado de la República, 2010.
- Rivera, Octavio. "La producción dramática de Vicente Leñero" Introducción. *Vicente Leñero. Ensayos sobre su obra dramática*. Domingo Adame Coord. México, UAP. 1994.
- Sastre, Alfonso. "Recuerdo y futuro de Peter Weiss en un mundo dividido", *Peter Weiss: una estética de la resistencia*. Madrid, HIRU, 1996.
- Seydel, Ute. *La constitución de la memoria cultural*. México, UNAM, 2007.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo 1925-1950*. México, Arte y libros, 1978.
- Sotelo, César Antonio. "Dolores o la felicidad" en *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*. Ediciones y Gráficos EON- The University of Texas at El Paso, México, 2005.
- Shakespeare, William. *Obras completas. Tomo II*. Madrid, Aguilar, 1988.
- Swansey, Bruce. Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero" *Teatro completo. Tomo I*. México, UNAM, 1982.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*. Madrid, Editorial Dykinson, 2011.
- Touraine, Alain. "Las luces de la razón" en *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1994.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2002.
- Veltruský, Jiří. "El texto dramático como uno de los componentes del teatro" en *Teoría del teatro*. Madrid, ARCO/LIBROS, 1997.
- Weiss, Peter. "The Material and the Models" *Theatre Quarterly* 1. 1971.
- Zúñiga, Antonio et al. *Ánimas y santones*. Rocío Galicia Comp. México, Libros de Godot, 2008.
- Zúñiga, Antonio. *Ruleta rosa*. México, Libros de Godot, 2009.
- *Mara o de la noche sin sueño*, México, Ediciones El milagro-Al borde teatro, 2010.
- *Huellas de personajes ficticios a la luz de la luna realista*. México, Libros de Godot, 2012.

- *De Juárez a Parral*. México, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2013.
- *Lo que soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente*. México, Libros de Carretera 45, 2013.
- "Ser y estar, ¿Cómo explicar la diferencia?" en *Terra ignota. Conversaciones sobre la escena expandida*. México, Instituto Cultural de León, Centro cultural Carretera 45, Anónimo Drama Ediciones, 2014.
- *Teatro. Juárez-Jerusalém, Mi papá no es santo ni enmascarado de plata, Matatena*. Bilbao, Artezblai, 2015.
- *El bulto*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- *Toño moquetas*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- *La señora del Chanel número 5. (La Gloria eres tú, Buscando a Julia)* México, Ediciones El milagro, 2016.

Archivo personal del autor:

Zúñiga, Antonio. *Madero o la invocación de los justos*. Archivo personal del autor.

----- *Coctel Margarita*.

----- *Mendoza*.

----- *El gol de oro*.

----- *Estrellas enterradas*.

----- *Pancho Villa y los niños de la bola*.

Bibliografía complementaria:

- Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México, UIA, 2002.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory" en Astrid Erll y Ansgard Nünning (eds.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.
- Benjamín, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Bürger, Peter. "El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa" en *Teoría de la vanguardia*. Trad. de Jorge García. Barcelona, Península, 2000.

- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. México, FCE, 1981.
- Erll, Astrid. "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory" en Astrid Erll y Ansgard Nünning (eds.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.
- , "Cultural Memory Studies: An Introduction" en Astrid Erll y Ansgard Nünning (eds.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México, Gandhi ediciones, 2011.
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 2010
- Lachmann, Renate. "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature", en Astrid Erll y Ansgard Nünning (eds.) *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008
- Lipovetsky, Gilles. "La seducción de las cosas" en *El imperio de lo efímero*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- Mijares, Enrique. *Apuntar al norte. Antología crítica*. México, Instituto de Cultura del estado de Durango, 2012.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2010
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. I*. México, Siglo XXI editores, 2007.
- Sanchis Sinisterra, José. *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México, Paso de Gato, 2012.
- Strauss, Botho. *Crítica Teatral. Las nuevas fronteras*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2006.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. México, Porrúa, 1986.
- Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. México, FCE, 2014.

Internet

- Del Monte, Fernanda. "Lo ético, lo político, lo estético: un teatro actual." en www.tierraadentro.conaculta.gob.mx, 12/08/2015.
- Galicia, Rocío. "La dramaturgia actual del norte de México" en *TramoyamBlog*. <http://tramoyam1.blogspot.mx>, 15 de enero, 2009.
- Luz Emilia Aguilar Zinser, "Arrancar una espina al sol", sobre la obra *Lo que soñé ese día que me quedé dormido bajo el puente* publicada en excelsior.com.mx, 21 de agosto, 2014.
- Meyrán, Daniel. *El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad: de Luis quintanilla (teatro sintético) a Elena Garro (teatro poético)*. Univesidad de Perpignan. Pdf.

Olmos de Ita, Enrique. "Carretera 45 Teatro. Entrevista a Antonio Zúñiga" en *Replicante. Cultura, crítica y periodismo digital*. www.replicante.com, 10/11/2012.

Información sobre directores cinematográficos: www.IMDb.com 20/04/2016.

Hemerografía

Chabaud, Jaime. "La aprehensión de la dramaturgia joven I-II". *Reforma*, (I 23.06.94, II 29.06.94) D13

Doria. *La antorcha*, núm. 9, noviembre 29, 1924, p. 32.

Gorostiza, José. "Glosas al momento teatral" en *El Universal ilustrado*, año IX, núm. 448, 10 de diciembre, 1925, México, p. 63

Júbilo, "Comentarios teatrales" *El Universal Ilustrado*, octubre 2, 1924, p. 14.

Leñero, Vicente. "¿Por qué un teatro documental?" *Vida literaria*, núm. 4, México, Asociación de Escritores de México, mayo 1970, pp. 8-9.

Martínez, Alegría. "Entrevista a Vicente Leñero", *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*. Año 6, núm. 32, marzo 2008, p. 7.

Rivera, Amalia. "El estridentismo conmocionó nuestro arte en los años veinte: List Arzubide", entrevista en *La Jornada*, México, 4 de abril de 1992, p. 33.

Usigli, Rodolfo. "Hombre al teatro", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. 9 de febrero de 1969. pp. 3-7.

Villegas, Oscar. "Enajenación política" en *Vida Literaria*, núm. 4, México, Asociación de Escritores de México, mayo 1970. p. 13

