

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA DRAMATURGIA ACTUAL DEL NORTE DE MÉXICO
MICRO, MACRO Y ARCHIPOÉTICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA

DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A:

ROCÍO JUDITH GALICIA VELASCO

ASESORA: LIC. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

SINODALES:

DR. JOSÉ RAMÓN ALCÁNTARA MEJÍA

MTRO. RICARDO GARCÍA ARTEAGA

MTRO. LEONARDO HERRERA GONZÁLEZ

DR. ARMANDO PARTIDA TAYZAN

MÉXICO, D. F., MAYO DE 2006



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.

*A la memoria de Lucio Galicia, mi abuelito,
porque él también fue un inmigrante en Long Beach.*

*Agradezco a mis padres Victoria y Ruperto, a mis hermanos Edgar y Araceli,
a mis sobrinos Paola, Edgar y Mariana,
a mis maestros por sus enseñanzas y a los dramaturgos
del norte por su generosidad y confianza.*

*Mi eterna gratitud para mi asesora de tesis Lic. Martha Toriz Proenza y
para mis sinodales: Dr. José Ramón Alcántara Mejía,
Mtro. Ricardo García Arteaga
Mtro. Leonardo Herrera González
Dr. Armando Partida Tayzan.
Gracias por su generosidad y sabiduría.
Gracias a mis ángeles de la guarda: Prof. Miguel Ángel Reyna en la UNAM y
Dra. Laura Guerrero en la Universidad Iberoamericana.*

*El teatro como parte de la vida del hombre,
como parte de la cultura social, y no desgajado de ella.
El teatro que participa de la visión del mundo y
la concepción de la cultura que se sustenta en
las prácticas vitales de una comunidad.
El teatro no considerado como un campo
extraterritorial de puro lenguaje
sino como una práctica dentro de la cultura.*

Jorge Dubatti

Índice

Preámbulo	5
Planteamiento general	10
Consideraciones teórico-metodológicas	17
Capítulo 1. Micropoética de Enrique Mijares	24
1.1 Panorama dramático	27
1.2 Panorama escénico	33
1.3 Academia y docencia	36
1.4 Otros géneros literarios y obra plástica	38
Capítulo 2. Macropoética. Dramaturgia del norte	40
2.1 Ubicación del fenómeno norteño en otras disciplinas y géneros literarios	40
2.2 Definición conceptual y territorial	44
2.3 Génesis	56
2.4 Líneas temáticas	61
Capítulo 3. Archipoética. Dramaturgia virtual	71
3.1 Definición de la dramaturgia virtual	76
3.2 Elementos formales	85
3.3 ¿Un nuevo paradigma?	96
Algunas reflexiones	99
Fuentes consultadas	102
Anexo I. Mapa de la República Mexicana	111
Anexo II. Producción teatral, académica y literaria de Enrique Mijares	112
Anexo III. Relatoría Taller de Dramaturgia virtual	131
Anexo IV. Mapa dramático de la zona norte de México	143
Anexo V. Fuentes para el estudio de la dramaturgia del norte	145

Preámbulo

Esta tesis es producto del trabajo de investigación que he realizado en el Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU) durante 2004-2005, tiempo en el que me he dedicado, sobre todo, al estudio de la dramaturgia generada en los últimos años en la zona norte del país. Si bien este ensayo hace referencia a un pequeño periodo de mi labor académica, considero que también están presentes los conocimientos que he adquirido en la práctica durante los quince años que he trabajado en el CITRU. En este lapso, por necesidad y curiosidad he incursionado en tareas de difusión, documentación e investigación, las cuales he alternado aunque de manera discontinua, con el ejercicio actoral y dramático.

El tránsito por la actividad académica me ha permitido enriquecer mi concepción primigenia del teatro, es decir, una actividad necesariamente llevada a cabo sobre el escenario, como lo pensaba en mis años de estudiante. Ahora reconozco el valor del registro, del testimonio y de la reflexión en torno a los procesos de creación y producción del teatro, motivo por el cual la labor del investigador adquiere un rol imprescindible en la construcción de la memoria teatral y en el análisis del teatro como un fenómeno cultural, artístico o expresivo.

Quiero manifestar que al estar escribiendo este texto siempre tuve en mente expresar a quienes hoy estudian teatro, que la investigación también representa un campo laboral emergente para los egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. A ellos, mis compañeros de profesión, quiero decirles que muchas veces el énfasis teórico de nuestra carrera parece una debilidad, sin embargo, para mí ha sido una fortaleza. La solidez de la teoría y la práctica que tenemos en la Facultad es el sustento que me ha permitido involucrarme en proyectos que requieren del perfil de los egresados de esta licenciatura.

La elaboración de este trabajo me ha llevado a confrontarme con mi propio pasado académico y a recapitular e intentar explicar mi práctica profesional, la cual ha tenido como columna vertebral mi trabajo en el CITRU. Esta institución me ha dado la oportunidad de poner a su servicio mis conocimientos, de cultivar mis aptitudes y también de confrontarme con mis inconsistencias académicas. Mis compañeros de trabajo han fungido en la práctica como mis maestros, pues a través de sus investigaciones, experiencias y guía, he aprendido mucho de lo que sé en materia de investigación teatral.

La impronta que llevo del CITRU es definitiva, pues aún antes de concluir la carrera ingresé a este Centro, primero como prestadora de servicio social y luego como trabajadora. Cuando llegué al CITRU a hacer mi servicio social, fui asignada al proyecto *Homenaje a Rodolfo Usigli*, mis tareas entonces estuvieron encaminadas a obtener materiales para la exposición llevada a cabo en 1990, así como la realización de entrevistas a personalidades del teatro mexicano que habían sido amigos, colegas, alumnos o familiares de quien es considerado hoy el padre de la dramaturgia mexicana. Con mi juventud e inexperiencia a cuestas, tuve que hablar de teatro con Hugo Argüelles, Luis G. Basurto, o Clementina Otero, por citar sólo algunos nombres. Sin darme cuenta esas entrevistas conformaron mi primera experiencia en la investigación. ¡Vaya entrenamiento, hasta ahora lo reflexiono! Esas entrevistas y otras que realicé se publicaron en el libro *Rodolfo Usigli: Ciudadano del teatro*.¹ A raíz de ese trabajo descubrí el gran placer que constituye el texto impreso.

Ya como personal del CITRU me hice cargo de la organización de los eventos, lo cual me permitió vincularme con creadores, académicos y docentes. Como consecuencia fui receptora de las necesidades e inquietudes de la llamada “comunidad teatral”. Entonces mi labor era instrumentar eventos académicos que dieran respuesta inmediata a las necesidades planteadas. Así transcurrieron mis primeros 8 años de desempeño profesional.

Tiempo después, cuando el Centro tuvo un interés preponderante en la relación del investigador con la práctica teatral, fui comisionada por mi formación escénica junto con Emma Dib para elaborar la bitácora de la obra *Una comedia a la antigua*. Puesta en escena que llevó a cabo Evgueni Lázariév,² destacado director ruso, heredero del Sistema Stanislavski. Dicho encargo constituyó para mí un momento crítico, pues de manera azarosa entré en el universo de la investigación teatral, a la que yo había esquivado durante años por considerarla una actividad farragosa y lejana a mis intereses. La escritura de esta bitácora me signó, pues descubrí un terreno fértil donde podía poner en práctica mi experiencia escénica y los conocimientos adquiridos durante los años de formación universitaria. El registro del trabajo de los actores y del director durante los ensayos fue un

¹ *Rodolfo Usigli: Ciudadano del Teatro*. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 y 1991, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / CITRU, 1992, 293 p. (Serie Memorias).

² Director ruso que en 1982 recibió el premio “Artista del pueblo” de la Unión Soviética, el máximo honor para un artista soviético. Entre 1984 y 1987 fue director artístico del Teatro Drama de Moscú y en 1996 fue director del Teatro Mayakovski de la misma ciudad.

verdadero reto que estimuló no sólo el deseo de “aprehender”³ lo que ahí acontecía, sino de reflexionar desde mi propia experiencia como actriz sobre los procesos de creación, resistencias y encuentros creativos que tenían los actores y el director.

Al descubrir esta riqueza en el trabajo del investigador se me reveló un terreno inesperado en el que definitivamente quise empeñarme. El producto de esta primera aproximación a la investigación teatral es el libro *Una comedia a la antigua. Bitácora del montaje*,⁴ texto en el que Emma Dib y yo nos aventuramos en el sinuoso camino de la interpretación del proceso creativo en la puesta en escena. Luego de esta experiencia todo parecía indicar que me especializaría en los procesos creativos de los actores, pero nuevamente el azar jugó un papel clave porque aunque tuve la intención de realizar una segunda bitácora de otro proceso de puesta en escena, las condiciones no se dieron para seguir por este camino.

Otra investigación que llevé a cabo significó la elaboración del documental *De oficio alquimistas. Los técnicos en el teatro*,⁵ video que luego de enfrentar distintas vicisitudes presupuestales, pudo ser realizado gracias al apoyo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Este trabajo surgió como idea tras la celebración del evento *¿Qué hay detrás del teatro?*, actividad organizada por el CITRU donde los protagonistas fueron los propios técnicos.⁶ Diez años trascurrieron para que se pudiera concretar este documental, que pone en evidencia la necesidad de considerar las voces de los técnicos en el concierto polifónico de los hacedores de teatro.

Mientras buscaba la manera de producir este documental, Lola Proaño y Gustavo Geirola, investigadores latinoamericanos radicados en Estados Unidos, me invitaron a

³ En el terreno de la investigación cualitativa este término se reconceptualiza para aludir a una elaboración cognoscitiva que por supuesto rebasa acciones como “asir” o afianzar algo en la memoria.

⁴ Emma Dib y Rocío Galicia, *Una comedia a la antigua. Bitácora del montaje*. México, Conaculta-INBA-CITRU / Escenología, 2003. 701 p.

⁵ *De oficio alquimistas. Los técnicos en el teatro* (Documental), México, Conaculta / Cenart / PADID / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005. (Serie Abrevian. En este trabajo me encargué de la investigación, guión y realización).

⁶ Ciclo de mesas redondas realizadas del 4 al 6 de diciembre de 1995 en el Foro Antonio López Mancera de la Escuela de Arte Teatral, Centro Nacional de las Artes. En este evento participaron: Rodolfo Sánchez Alvarado (escenógrafo), Carolina Murillo (tramoyista), Eduardo Palomino (técnico en iluminación), Francisco Álvarez (jefe de foro y técnico en iluminación), José Ramón Enríquez (director de escena), Iván Dorado (iluminador), Humberto Suárez (traspunte), Sergio Mandujano (telonista), Alejandro Jara (efectos especiales), Rafael Ramos (tramoyista e iluminador), Luis de Tavira (director de escena), Arturo Nava (escenógrafo), Lorenzo Silva (pintor), Juan Pérez (utilero y atrezzista), Arturo Ruiz Roig (traspunte), Eduardo Cervantes (técnico en iluminación) y Héctor Ortega (director de escena).

colaborar en la elaboración de la *Antología de Teatro Latinoamericano 1950-2000*. Me tocó en suerte escribir sobre Víctor Hugo Rascón Banda, Hugo Salcedo y Enrique Mijares. Así comenzó, sin saberlo, mi trayecto de estudio sobre la dramaturgia del norte de México. Empecé esta tarea consciente de que mi relación con la dramaturgia hasta entonces sólo había tenido expresión en los talleres que tomé con diversos maestros, entre los cuales están el catalán: Joan Casas, así como los mexicanos Hugo Argüelles y Ximena Escalante.

Al revisar las fuentes sobre los dramaturgos norteros encomendados por Geirola y Proaño, advertí que en las bibliotecas del Distrito Federal había pocos materiales comparados con los que existían diseminados por el resto del país. Este hecho, aunado al descubrimiento de una dramaturgia con distinta temática y forma a la que yo había conocido en mis clases, o a la que había leído o visto posteriormente, me llevaron a entrever la ineludible necesidad de hacer una investigación sobre este tema. Conocer al maestro Enrique Mijares significó un cambio radical en mi vida profesional, pues él me hizo ver la dimensión del trabajo de creadores de la provincia, de quienes yo no tenía conocimiento alguno. Su apoyo y guía han sido determinantes en mis trabajos sobre la dramaturgia nortera, puesto que siempre ha tenido la paciencia para explicarme conceptos, para relatarme algún suceso, para compartirme información o bien para allanarme el camino hacia el encuentro con algún creador del norte.

Durante estos dos últimos años he leído un número indeterminado de obras de teatro del norte, he viajado para conocer y entrevistar a varios dramaturgos de esta zona y, como resultado, he establecido un compromiso profesional con esta dramaturgia, tema que vislumbro me llevará años de estudio, pues el espectro es enorme y las posibilidades de análisis son diversas.

Este trabajo es una de las primeras aproximaciones que realizo y es, finalmente, mi modesta contribución al trabajo de investigación de mis predecesores: José Ramón Alcántara, Fernando de Ita, Enrique Mijares, Armando Partida, Víctor Hugo Rascón Banda, Hugo Salcedo y Manuel Talavera, cuyos nombres son de todos conocidos por su destacada labor en pro del teatro mexicano en general y del nortero en particular.

Deseo en estas páginas transmitir a los lectores una concepción de la dramaturgia nortera como un fenómeno en gestación, el cual puede ofrecernos una visión distinta y vital no sólo del teatro, sino del ser mexicano en el contexto de la globalización. Considero que

la dramaturgia actual del norte de México nos brinda la posibilidad de conocer historias locales que se extienden para incluirnos, independientemente de nuestro lugar de residencia, género o cualquier otra clasificación que nos pudiera excluir o separar de la búsqueda que en el territorio norte llevan a cabo los dramaturgos. Este es mi punto de partida.

Ahora bien, al comenzar a elaborar este trabajo mi concepción del mismo era modesta, pues quise primero hacer un informe académico, pero las dimensiones del tema y los materiales con que cuento me forzaron a asumir la responsabilidad de elaborar una tesis. Asumí el reto porque la dramaturgia actual del norte de México entraña una riqueza inagotable que quiero compartir en principio con los integrantes de nuestra comunidad teatral, y luego con aquellos académicos que se han especializado en el estudio de las manifestaciones artísticas de la frontera norte de nuestro país. Esto con el fin de que el teatro –a través de la dramaturgia– ocupe el lugar que le corresponde en ese concierto multidisciplinario.

Una tesis finalmente me da la pauta para interpretar la información que he recopilado en estos años, ya que hasta ahora había escrito sobre partes de ese fenómeno, había analizado alguna obra o comentado la trayectoria de algún autor, pero no había llegado al momento de escribir un trabajo más extenso y panorámico. No puedo eludir más ese momento e incluso a estas alturas se ha convertido ya en una necesidad.

Planteamiento general

La dramaturgia del norte resulta hoy un objeto de estudio pertinente por varias razones, entre otras, la exposición en las obras de problemáticas que cada vez con más frecuencia se observan en el contexto internacional, tales como el recrudecimiento de los movimientos de segregación, globalización y migración. Estos elementos serían suficientes para justificar la reflexión en torno a estas obras, pero en la dramaturgia nortea hay más motivos. Por ejemplo, la importancia de registrar la emergencia de autores de la periferia que plantean “realidades sociales y culturales distintas” a las que han sido captadas en las historias oficiales de nuestro teatro.

Además de estos asuntos, encontramos un elemento imprescindible e inseparable de la temática, me refiero a la estructuración misma de las obras. La puesta en evidencia de “otras” realidades marcha en vía paralela a la incorporación de códigos de lenguaje y estructuras vinculados a una forma contemporánea de percibir y entender la realidad. Estos rasgos formales o morfológicos pueden observarse en las obras de teatro del norte, así que no resulta aconsejable desvincular el tema de la estructura.

Ahora bien, el material que poseo ha sido producto de la búsqueda realizada en internet y en las bibliotecas y librerías del Distrito Federal, pero sobre todo corresponde a la consulta de textos dramáticos y teóricos llevada a cabo en los archivos personales de los propios dramaturgos. Por lo que estimo, he reunido una de las colecciones bibliohemerográficas más completas sobre el tema, además de las cuarenta y una entrevistas que he hecho a los dramaturgos norteaños en los diversos viajes que con este fin he llevado a cabo recientemente. Conocer a los creadores en su hábitat, sus espacios y rodeados de sus materiales de trabajo me ha dado una perspectiva que difiere de la inicial. En principio pensé que esta investigación se restringiría únicamente a la exploración documental y la comunicación con los dramaturgos vía internet, pero cada vez fue creciendo en mí el deseo de conocerlos y verlos actuar en el contexto que en esta dramaturgia resulta esencial para la creación.

Por otra parte, aunque a cuenta gotas, he visto puestas en escena de estos autores-directores, he presenciado ensayos y compartido mesas redondas, asistí como alumna e investigadora a sus talleres y, a veces, he dado seguimiento hasta a los procesos creativos de sus obras. Por todo esto mi mirada está permeada de esa experiencia, aunada a la teoría

abrevada en los trabajos de investigadores de las ciencias sociales, la literatura y, por supuesto, del teatro, tal como lo expondré con más detenimiento en el siguiente apartado.

Antes de continuar, estimo conveniente señalar que en contraposición a los estudios que sobre esta dramaturgia se han realizado y al reconocimiento que ha merecido la obra de los autores norteños, existen múltiples voces ciudadanas que niegan todavía hoy la existencia del teatro fuera del Distrito Federal. Estas aseveraciones ignoran las trayectorias y obras de calidad que en provincia existen. Entre los argumentos que enarbolan quienes niegan la creación fuera del centro, están la escasez de presupuestos, las precarias condiciones en la infraestructura teatral y profesional, así como la falta de imaginación. Tales ideas son rebatibles, puesto que resultaría imposible pensar que la creación artística se da únicamente en la capital del país y al cobijo de las instancias centrales. No obstante, posiciones como la anterior han dado como resultado que al elaborar una historia del “teatro mexicano”, las referencias sean únicamente las producciones generadas en el Distrito Federal, soslayando, o de plano ignorando, puestas en escena memorables como *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo; *El zurdo*, de Edeberto Pilo Galindo;⁷ *Los niños de sal*, de Hernán Galindo⁸ o *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray, entre otras. Es así que gran parte de nuestra comunidad teatral todavía hoy considera que el teatro mexicano sólo se produce, publica y circula en el Distrito Federal; creencia que desafortunadamente no es exclusiva de los habitantes del centro.

A contracorriente de estos prejuicios, algunos dramaturgos norteños han obtenido premios internacionales en fechas recientes, tal es el caso del premio Tirso de Molina y el María Teresa León.⁹ Estos reconocimientos internacionales aunados a los nacionales, validan el trabajo realizado en el norte y propician, en un sentido más amplio, la necesidad de documentar y reflexionar sobre la actividad teatral que surge en el interior del país, ello traspasando los gustos personales o las afinidades estéticas y temáticas de quienes forman parte de la hegemonía teatral en México.

⁷ Dramaturgo ganador del Premio Nacional de Dramaturgia que otorga la Universidad Autónoma de Nuevo León 2005 por el texto *El diputado*.

⁸ Ha recibido el Premio Nacional de Dramaturgia de la Universidad Autónoma de Nuevo León, por *Ansia de duraznos*, *Las bestias escondidas* y *La gente de la lluvia*, así como el Premio Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, por *Círculos en el jardín* y *Los niños de sal*.

⁹ Me refiero a Hugo Salcedo y a Enrique Mijares, quienes obtuvieron el Tirso de Molina en 1989 y 1997 respectivamente. El Premio María Teresa León lo obtuvo Bárbara Colio en 2004 y Virginia Hernández ganó una mención en el año 2000.

La constancia de los autores norteños es tal que, aunque el centro desdeñe a la dramaturgia del norte, su presencia va siendo cada vez más nítida. Esto es consecuencia también de la aparición de publicaciones como *Teatro de Frontera*,¹⁰ de Enrique Mijares, *Teatro del Norte*,¹¹ de Hugo Salcedo, así como a la circulación de la antología *Dramaturgia del Norte*.¹² Además de la irrupción, aunque todavía escasa, de más obras de raigambre norteña en teatros que rebasan la delimitación regional.

Al mirar esta dramaturgia desde el ámbito académico es posible observar que hay una identificación del fenómeno, tal como aparece en el número 14-15 de la revista *Paso de gato*, cuyo dossier tituló: *Teatro del Norte. Hacia una estética de la Frontera*.¹³ Este dossier contiene ensayos de los críticos Armando Partida y Ana Laura Santamaría y las reflexiones de los propios dramaturgos de esta zona geográfica: Víctor Hugo Rascón Banda, Enrique Mijares, Manuel Talavera, Elba Cortez, Bárbara Colio, Daniel Serrano, Virginia Hernández y Roberto Corella.

Por otra parte, para estudiar la dramaturgia del norte contamos con espléndidos ensayos, prólogos, tesis y artículos que vienen del otro lado del Río Bravo. Entre éstos se encuentran los trabajos de George Woodyard, Jacqueline Bixler, Laurietz Seda, Kirsten Nigro, Stuart Day¹⁴ y Beatriz Rizk,¹⁵ además de varias tesis doctorales. Tanto las aproximaciones mexicanas como las extranjeras dan cuenta de la complejidad e importancia del fenómeno, al tiempo que abren interrogantes y plantean diversas cuestiones

¹⁰ Colección que surge en 1996 a instancias de Enrique Mijares, la Universidad Juárez del Estado de Durango y Espacio Vacío. Hasta septiembre de 2005 lleva editados 15 títulos, véase Anexo V.

¹¹ Esfuerzo editorial que sale a la luz en 1998 en Tijuana y que cuenta con 5 títulos. Consúltense Anexo V.

¹² *Dramaturgia del Norte (Antología)*, presentación: Enrique Mijares, Nuevo León, Conaculta / Consejo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2003, 480 p. [Incluye: *Diario del mediodía*, de Carlos Almonte; *Venado viejo... venado joven*, de Jorge Celaya; *Es mar la noche es negra*, de Gabriel Contreras; *Mira paloma, tu vuelo*, de Roberto Corella; *Lomas de Poleo*, de Edeberto Pilo Galindo; *Expreso Norte*, de Virginia Hernández; *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray; *La ley del ranchero*, de Hugo Salcedo; *El clarín de la noche*, de Manuel Talavera; *Madero*, de Adolfo Torres Peña; *Sepultados*, de Medardo Treviño]

¹³ *Paso de gato*, año 3, números 14-15, enero marzo de 2004, México, UNAM / Consejo Regional para la Cultura y las Artes de Querétaro / Instituto Veracruzano de Cultura / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte / CITRU, 64 p. [Dossier: Teatro del norte. Hacia una estética de la frontera.]

¹⁴ Por ejemplo los ensayos de estos académicos contenidos en *Autores, Teoría y textos de teatro*, año IV, Número 13, Puebla, revista independiente, [ca. 2003], 33 p. También encontramos textos de estos investigadores en *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*, compiladores: Jacqueline Bixler y Stuart Day, México, Escenología, 2005, 173 p.

¹⁵ Beatriz Rizk, *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*, California, USA, Gestos, 2002, 200 p. (Col. Historia del Teatro, 7). Incluye análisis de las obras *Los ilegales* de Víctor Hugo Rascón Banda; *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo y *En el centro del vientre* de Medardo Treviño, así como un acercamiento al libro de Enrique Mijares *La realidad virtual del teatro mexicano*.

para otros académicos interesados en el estudio del teatro mexicano contemporáneo. Con la anterior enumeración parecería que hay varias personas trabajando sobre el tema, sin embargo, deseo insistir que el universo es inabarcable y las reflexiones de los creadores desafortunadamente son ocasionales.

Al advertir las múltiples posibilidades de esta dramaturgia fue que propuse al CITRU el proyecto titulado *Territorio de conflicto. Obra y geografía de once dramaturgos norteños*, investigación base de la cual tomé algunos materiales para elaborar esta tesis.

Metodológicamente, este trabajo constituye una unidad que a su vez forma parte de un todo, es decir, la investigación que actualmente llevo a cabo para el CITRU. O si se quiere, también podemos pensar metafóricamente en una suerte de *matrioskas*, muñecas rusas que contienen réplicas idénticas en forma, distintas en tamaño y contenidas unas dentro de otras. Bajo este planteamiento, esta tesis equivaldría a la figura más pequeña.

Ahora bien, en este momento creo firmemente en la necesidad de mirar la generalidad y dar cuenta de la génesis y características de este movimiento que actualmente vive una de sus etapas más fructíferas, pues gradualmente se han ido conquistando espacios más allá de los regionales. Mi apuesta se enfila a la construcción de una visión de conjunto, asumiendo los riesgos que ello pudiera engendrar. Sé bien que un terreno más seguro sería la realización de un estudio “mínimo”, quizá sobre alguna obra o bien sobre un conjunto reducido unido por un común denominador, pero la visión panorámica reclama en este caso su espacio como parte insoslayable para comprender el discurso norteño. No obstante, nos interesa también mirar las especificidades de cada dramaturgo. Por este motivo la teoría de las micropoéticas de Jorge Dubatti¹⁶ resulta ideal para acceder tanto a la generalidad, como a la particularidad del fenómeno de la dramaturgia norteña.

A lo largo de este ensayo recorreremos diversas facetas que denotan la complejidad del acercamiento a un fenómeno vital que está en constante transformación, al cual resulta riesgoso intentar atrapar tanto por sus dimensiones geográficas, es decir 7 estados de la República Mexicana, como por el hecho de que el movimiento norteño está constituido por diversos dramaturgos a quienes es imposible ceñir a un esquema. Parto de concebir a cada creador en su singularidad, porque cada individuo representa una posición, un enfoque y

¹⁶ Crítico e investigador teatral argentino fundador de la llamada Escuela de Buenos Aires, cuenta con una extensa producción crítica y teórica sobre todo del teatro argentino actual.

una perspectiva específica e irrepetible. Es así que esta tesis va de la especificidad de un creador, al aglutinamiento de varios en un movimiento, e incluso a su extensión a otras geografías. Por lo cual, y tomando la perspectiva teórica de Dubatti, el recorrido tiene tres estaciones: micro, macro y archipoética.

Esta es la manera que he encontrado para salvar el riesgo de plantear a la dramaturgia del norte como un fenómeno compacto, indivisible y unívoco. Tal imagen presentaría una concepción reduccionista que está muy lejana de la realidad. Por el contrario, yo desearía acorde con los tiempos que vivimos, exteriorizar la complejidad, movilidad, ambigüedad y multiplicidad que se hace evidente en el movimiento norteño. Considero que un planteamiento más cercano a la incertidumbre refleja mejor la efervescencia que he observado en el conjunto de las propuestas del norte.

El proceso de investigación que he llevado a cabo respecto a esta dramaturgia ha implicado distintos momentos, en los cuáles varias preguntas me han asaltado, por ejemplo: ¿Cuál es la mejor manera de plantear un fenómeno vivo y múltiple? ¿Cómo expresar o cuando menos aproximarse a la diversidad que implica la dramaturgia del norte? ¿Qué hacer para respetar las coincidencias y diferencias de los autores norteños? ¿Cómo vincular a la dramaturgia con el contexto temporal y territorial? ¿Cuál es la perspectiva teórica ideal para el desarrollo de este fenómeno?

Las propuestas teóricas del argentino Jorge Dubatti me parecieron idóneas para observar a la dramaturgia norteña, en tanto que él toma como objeto de estudio el teatro que actualmente está produciéndose en Argentina. En ese sentido, me llamó la atención que su trabajo se circunscribe también a un fenómeno actual, con todos los riesgos y ventajas que éste puede implicar. En concreto me interesó su propuesta teórica respecto a las micropoéticas.¹⁷ Dubatti plantea que en este momento en Argentina lo que se observa es la atomización del canon, es decir, en el espacio teatral ya no hay una única poética sino que cada creador es portador de una micropoética. Considero imprescindible este concepto para

¹⁷ Poética de cada creador observada a partir de la singularidad o subjetividad de su obra. Véase los libros: *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, coordinador: Jorge Dubatti, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación / Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002, 399 p. y *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, coordinador: Jorge Dubatti, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación / Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2003, 414 p. En ambos textos un extenso equipo de investigadores argentinos encabezados por Dubatti expone una presentación del artista o grupo, la enunciación de su producción, la aproximación a la semántica del artista, su visión del mundo, filiación política, apuesta creativa, sus constantes y la descripción del espectáculo u obra que lo represente.

exponer las particularidades de cada dramaturgo, pero si a ello sumamos conceptos como macropoética y archipoética en realidad la aproximación a la dramaturgia norteña podría ser más completa y sobre todo aludiría a esa complejidad que me interesa en la medida de lo posible reflejar.

Como el lector puede advertir desde el título de esta tesis, planteo un “itinerario” en tres momentos que se corresponden con cada uno de los capítulos sustentados por los conceptos del teórico argentino.

En el Capítulo 1 incluyo una aproximación a la trayectoria teatral y a la obra de Enrique Mijares, una de las figuras más relevantes de la dramaturgia norteña. Las aportaciones de este dramaturgo, académico y editor al movimiento fueron determinantes para que yo optara por presentar su micropoética como ejemplo y punto de partida para esta tesis. Con el fin de agilizar la lectura opté por incluir el registro de obra de este autor en el Anexo II. Asimismo, para puntualizar algunos aspectos y dinámicas de la labor de Enrique Mijares como maestro de dramaturgia, presento el Anexo III Relatoría Taller de Dramaturgia virtual.

El Capítulo 2 corresponde a la exposición de las características generales de lo que conocemos como dramaturgia del norte. Planteo en este espacio su definición, la historia del movimiento, así como la descripción de las líneas temáticas que distingo a partir de mi lectura de las obras.

El Capítulo 3 se centra en una revisión de los rasgos estructurales o morfológicos que los textos del norte entrañan. La línea que destaca esta tesis es el estudio de la dramaturgia virtual, término concebido por Enrique Mijares a partir del análisis que realizó de diversas obras de esta zona geográfica.

Incorporé a esta tesis 5 anexos, en el I incluyo un mapa de la República Mexicana, Anexo II es el registro de obra de Enrique Mijares. El Anexo III es la relatoría del Taller de Dramaturgia virtual, llevado a cabo en agosto de 2005 en Hermosillo, Sonora. El Anexo IV corresponde a la enumeración de aquellos dramaturgos que actualmente se encuentran escribiendo en la zona norte de México, independientemente de su pertenencia al movimiento dramaturgia del norte. Consideré importante compartir con los lectores este mapeo pues, hasta donde yo sé, no existe un registro de los dramaturgos en activo en los estados. En el Anexo V integro un listado de fuentes bibliohemerográficas y sonoras sobre

tema con la intención de contribuir al trabajo de investigación que otras personas pudieran emprender, o bien para aquellos creadores interesados en conocer otras propuestas teatrales y, por qué no, llevarlas a escena.

Consideraciones teórico-metodológicas

Para el desarrollo de esta tesis tomé a modo de hilo de Ariadna, los conceptos de micro, macro y archipoética, sin embargo, también recupero en varios sentidos –por la coincidencia con mi propia visión del fenómeno teatral– otras líneas de pensamiento estructuradas por Jorge Dubatti. Sus ideas definieron las directrices a seguir y los límites dentro de los cuales he transitado, pues como mencioné antes, cuento con diversos materiales que no tenía muy claro cómo organizar para presentar un trabajo de titulación.

El enfoque teórico de Dubatti (el cual abordaremos a continuación), me permitió organizar esta tesis y delimitar los contenidos. En segunda instancia, ha implicado la imperiosa necesidad de conceptuar y concretar algunas nociones compartidas por quienes son actores de la dramaturgia del norte o estudiosos del fenómeno. Mi intención ha sido reunir, sistematizar y elaborar un trabajo cercano a un diseño provisorio y perfectible. Pero considero que la flexibilidad del modelo teórico ha hecho posible ver a la dramaturgia norteña en tres fases: a) el trabajo realizado por un individuo, b) la posibilidad de discurrir en términos colectivos y, c) extender los conceptos hacia un plano universal. Con las consideraciones teórico-metodológicas que he interpretado del modelo, aun cuando se trate de una pequeña muestra, me parece –o al menos ese sería mi deseo– estamos en posibilidad de prefigurar el espesor de la dramaturgia del norte.

No es gratuito que sea la perspectiva de un teórico joven en la que yo haya encontrado orientación, puesto que comparto con él una visión del mundo y un fundamento de valor similar.¹⁸ Cuando leí sus libros me sorprendió la resonancia que sus conjeturas tenían en mí. En una segunda lectura de su bibliografía, a partir de mi propia experiencia de trabajo con sus ideas, deduje que esto mismo ha sucedido con otras personas, motivo quizá por el cual Dubatti se ha convertido en los últimos dos años, amén de su destacada y fructífera labor teórica y crítica en el teórico de moda en América Latina.

Ahora bien, a raíz de los extensos estudios que ha realizado sobre el teatro argentino Jorge Dubatti, quien fundamenta sus trabajos de investigación en el Teatro comparado,¹⁹

¹⁸ Dubatti explica este concepto como “las condiciones culturales que están en el seno mismo de los procesos de producción y no ‘fuera’ de ellos. (...) El fundamento de valor implica una concepción del mundo, vasta o esquemática, completa o fragmentaria, una manera de concebir la realidad. *Ibidem.* p. 21-22.

¹⁹ Disciplina que estudia los fenómenos teatrales en sus contextos internacionales. “El Teatro comparado se apropia, para el análisis de los problemas específicos de su campo, de la teoría y la metodología de la

advirtió el surgimiento de una forma distinta de hacer teatro en su país. Según este teórico, luego de la dictadura se produjo el estallido de las poéticas dramáticas, pues ya no fue posible sostener la idea de un modelo único, sino lo que él ha denominado “la multiplicidad del canon”. Se trata de un sistema conceptual que asume la diversidad y singularidad de los creadores argentinos, el cual ha arrojado hasta el momento dos libros y se encuentra en prensa un tercero, donde se compilan micropoéticas que muestran la diversidad que caracteriza al teatro argentino actual.

Para este teórico, los cambios políticos ocurridos en los últimos años en Argentina²⁰ impactaron de tal manera a la sociedad que el teatro se convirtió en un espacio de resistencia frente a la homogeneización cultural que se pretendía imponer a nivel internacional. Dubatti explica que ante el peligro de la globalización emergieron diversos discursos alternativos, por ello, en Buenos Aires se dio la atomización del canon expresada en la coexistencia pacífica de diversas micropoéticas.

Por su parte, Enrique Mijares coincide con Dubatti cuando anota: “[En] el México de hoy, y me atrevo a decir que en el planeta todo, la globalidad ha contribuido al desvelamiento de una diversidad a la que, una vez más, la hegemonía emergente pretende homogeneizar.”²¹ Como vemos, ambos teóricos del teatro apuntan en concreto que ante la globalidad, en México y Argentina,²² se ha dado un fenómeno inverso, de resistencia, de diversidad y diferencia. Es en este marco que se explica el surgimiento de la dramaturgia nortea como parte de un fenómeno que afloró en los márgenes o confines, como lo señalan varios estudiosos de la literatura a los que recurrí para pulsar qué había sucedido en otros géneros literarios o disciplinarios. Aproximación que de manera muy general apunto en el Capítulo 2.

Literatura Comparada.” Véase: Jorge Dubatti, *Hacia una periodización del teatro occidental desde la perspectiva del teatro comparado*, en: http://weblog.mendoza.edu.ar/historia/archives/2004_01.html [Recuperado el 1 de enero de 2006].

²⁰ En el trabajo publicado en 2002 Dubatti también incluye: la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo; la dictadura y construcción de una memoria del dolor; tensiones entre globalización y localización; el auge de lo microsocio y micropolítico; multitemporalidad; realidad y giro lingüístico; el pasaje de lo socioespacial a lo socio comunicacional, heterogeneidad cultural; pauperización y fragilización y la espectacularización de lo social. Véase: Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires...*, p. 24-28.

²¹ Primer capítulo de la tesis de doctorado *Carlos Fuentes desde su crítica literaria*, de Enrique Mijares. Inédito.

²² En realidad el mismo fenómeno se dio en varias partes del mundo, tal como lo estudian las teorías poscoloniales.

Justamente la consideración que ambos tienen hacia lo distinto o singular,²³ fue lo que me llevó a establecer que la teoría de la Escuela de Buenos Aires, puede contribuir a la reflexión de las diferencias que se encuentran en la dramaturgia del norte y que de ningún modo quise desatender. Sé que resulta dudoso o demasiado arriesgado interpretar la diferencia a partir de la presentación sólo de una micropoética como lo hago en esta tesis. Lo conducente habría sido plantear un grupo de micropoéticas, pero esta labor habría conducido a otro trabajo que por las dimensiones de una tesis de licenciatura no habría sido posible. Por otra parte, quiero aclarar que no he seguido el método inductivo en la elaboración de este trabajo, más bien, a partir de mi conocimiento de la dramaturgia nortea y de la obra de varios creadores fue que opté por incluir la micropoética de Enrique Mijares. Así pues, y luego de estas previsiones, vayamos a la definición de los conceptos nodales.

Micropoética es un espacio que, como se esbozó en el “Preámbulo”, estudia al creador en cuanto a las características de su obra, su ideología y su estética. Brinda algunas “claves (...) para la comprensión de su teatro y su visión del mundo”,²⁴ además de ofrecer la enunciación de la producción del creador. En esta categoría se trata de recuperar la singularidad o subjetividad de los creadores.

En el caso de los dramaturgos del norte, es evidente que, por ejemplo, el problema migratorio es tratado por Ángel Norzagaray, Víctor Hugo Rascón Banda, Hugo Salcedo y Daniel Serrano de manera muy distinta en cuanto a visión, percepción y estética. El régimen de experiencia²⁵ y el universo creativo de cada dramaturgo se reflejan en su micropoética. Siguiendo a Dubatti y sólo como una oportunidad de esbozar algunas implicaciones que tendrían las micropoéticas de estos autores, incluyo ahora de forma escueta mi interpretación de los regímenes de experiencia de los dramaturgos aludidos.

Norzagaray// civilización occidental/ historia entre el siglo XX y siglo XXI/ cultura mexicana/ cultura nortea/ comunidad teatral/ Sinaloa-Xalapa-Tijuana-Mexicali/ Grupo Mexicali a secas/ Estética del desierto/ administración institucional/ periodismo cultural/ actuación y dirección/ migración-frontera-multiculturalismo-adicción-poder/ literatura...

²³ Dubatti considera además del estudio de creadores, a los grupos y compañías teatrales. Ver: Jorge Dubatti, *El teatro de grupos, compañías...* 414 p.

²⁴ Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires...*, p. 3.

²⁵ Dubatti dice que “es pura complejidad y multiplicidad, involucra inabarcables niveles y discursos (de lo individual a lo macrocultural)”. *Ibidem.*, p. 19.

Rascón// civilización occidental/ historia entre el siglo XX y siglo XXI/ cultura mexicana/ cultura norteña/ tarahumaras, apaches y mestizos/ comunidad teatral/ Uruáchic-Ciudad Juárez-Distrito Federal/ abogacía/ Sistema bancario/ Movimiento Nueva dramaturgia/ liderazgo cultural/ migración, cruce cultural-frontera-injusticia-denuncia-banca-enfermedad/ literatura...

Salcedo// civilización occidental/ historia entre el siglo XX y siglo XXI/ cultura mexicana/ cultura del bajío y norte/ comunidad teatral/ Ciudad Guzmán-Tijuana/ estudios dramáticos en España/ Novísima dramaturgia/ Teatro del Norte A. C./ migración-identidad fronteriza, violencia, sexualidad/ fronteras invisibles y virtuales-trasgresión-teatro para niños/ literatura/ docencia...

Serrano// civilización occidental/ historia entre el siglo XX y siglo XXI/ cultura mexicana/ cultura sonorensis y tijuanaense/ comunidad teatral/ Magdalena de Quino-Distrito Federal-Tijuana/ actuación-dirección-dramaturgia/ medios de comunicación/ migración, violencia, encierro/ docencia/ periodismo/ administración institucional...

Macropoética : “Llamamos macropoética o poética de conjunto a la resultante de los rasgos de conjunto de textos determinados (de un autor, una época, un grupo, etcétera). Implica trabajar sobre realizaciones textuales concretas, sobre individuos textuales, pero incluye una masa o espesor de textos. Para definir una macropoética hace falta partir del análisis de las micropoéticas y luego considerar éstas en conjuntos.”²⁶

En este sentido, repito que mi conocimiento de la obra de varios autores, y apoyándome en lo que otros investigadores han escrito, es que puedo concluir que la dramaturgia del norte como movimiento corresponde a una macropoética.

Ahora que se han planteado ambos conceptos, es posible hacer la inferencia de que la dramaturgia norteña apunta a la consideración de las diferencias a través de la micropoética de cada dramaturgo, y las similitudes estarían contenidas en la macropoética que en este caso, equivaldría a la dramaturgia del norte. No obstante el asunto continúa con la exposición de la siguiente categoría.

Archipoética. Es una construcción que abarcaría a las dos anteriores. “Modelo abstracto, lógico, que excede las realizaciones textuales concretas.”²⁷ La archipoética se

²⁶ *Ibidem.*, p. 394.

²⁷ *Ibidem.*, p. 33.

instalaría en el terreno supranacional, es decir, rebasaría la identidad nacional, según Dubatti, porque se inscribe en cuestiones internacionales que:

- a) son patrimonio universal de toda la humanidad y/o
- b) son genéticamente independientes, o
- c) son patrimonio de un conjunto determinado y acotable de varias naciones.²⁸

Considero que la dramaturgia virtual, como se describe en el Capítulo 3, equivaldría a este término, puesto que contiene un conjunto de macropoéticas (dramaturgia norteña o de cualquier otro territorio, siempre y cuando se utilicen los preceptos virtuales).

Por otra parte, Dubatti señala que el teatro de la posdictadura²⁹ es una periodización, en tanto que el “nuevo teatro argentino” (los teatristas que ingresan al campo teatral en los últimos veinte años) resulta un recorte dentro del mismo.³⁰ Pensar en estos términos a la dramaturgia norteña para mí es un problema ya que no logro distinguir una posible periodización que parta de un acontecimiento social político de una magnitud similar a la que ubica Dubatti. Sin embargo, yo señalaría como base el repunte que la cultura del norte en general ha tenido a partir de la década de los noventa del siglo pasado y a la dramaturgia norteña como un recorte de ese fenómeno. Esa sería la diferencia y separación que debo indicar respecto al universo teórico elegido.

Ahora bien, aunque incluyo en el Anexo IV un listado de los dramaturgos que actualmente escriben teatro en la zona, no todos ellos entrarían en el concepto dramaturgia del norte. Cuando comencé la investigación que realizo actualmente para el CITRU definí, apoyada por los conocimientos de Enrique Mijares, un listado de aquellos dramaturgos que pertenecen al movimiento, quienes por su trayectoria y por representar a su estado debían entrar en mi estudio. La lista es la siguiente: Virginia Hernández, Hugo Salcedo, Ángel Norzagaray, Cutberto López, Sergio Galindo, Roberto Corella, Ernesto García, Medardo Treviño, Edeberto Pilo Galindo, Manuel Talavera, Víctor Hugo Rascón Banda, Antonio Zúñiga, Joel López Arriaga, Carlos Almonte, Gabriel Contreras, Hernán Galindo, Hernando Garza y Enrique Mijares. Tal universo resultaba inabarcable para mí, así que

²⁸ Véase: Jorge Dubatti, *Teatro comparado, disciplina de la teatrología*, <http://www.ic.sunysb.edu/Publish/hiper/num6/articulos/teatro.htm> [Recuperado el 4 de diciembre, 2006].

²⁹ Después de 1983 a nuestros días.

³⁰ Consúltese: Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires...*, p. 4.

tuve que posponer el trabajo de documentación y reflexión de los más jóvenes, reduciendo así a once los dramaturgos que estoy actualmente trabajando.

Para esta tesis, al ser planteada como una panorámica, no tengo esa delimitación. Es así que en el eje temporal la franja de los dramaturgos del norte prácticamente va de Enrique Mijares (1944) y Víctor Hugo Rascón Banda³¹ (1948) a Antonio Zúñiga (1965), Daniel Serrano (1968) y Carlos Almonte (1970). Así que casi hay treinta años de diferencia entre los dramaturgos de los extremos, curiosamente ambos duranguenses: Mijares y Almonte.

Además de la teoría de Dubatti, mi mirada está permeada por los estudios culturales, la etnografía en cuanto a la realización de entrevistas, mi propio régimen de experiencia y algunos conceptos de la literatura y de la práctica escénica, los cuales fueron revisados no como una imposición *a priori* sino porque el propio objeto de estudio me demandó recurrir a estas instancias. Tomo sobre todo para el Capítulo 3 las concepciones teóricas de Enrique Mijares respecto a la “dramaturgia virtual”, donde prácticamente describo cada uno de los elementos que este autor vincula al concepto. No está de más decir que finalmente la elaboración de esta tesis es producto de mis conocimientos como teatrista y como lectora-espectadora.

En mi condición de contemporánea de los dramaturgos del norte no cuento con esa distancia que señalarían como indispensable los historiadores, pero en su lugar he tenido la posibilidad de establecer un diálogo constante con los creadores e inferir a partir de mi propia experiencia elementos de la época en que vivimos. El contacto establecido con estos dramaturgos ha fructificado de tal manera que actualmente me encuentro preparando un libro que compila las entrevistas con ellos. Mi aproximación por tanto ha implicado también el trabajo de campo.

La metodología que he llevado a cabo para la elaboración de esta tesis surgió necesariamente de lo hasta aquí expuesto. Haciendo uso de la libertad que el propio Dubatti otorga a su equipo de investigadores para elaborar las micropoéticas, he hecho mi propia

³¹ En un principio yo había dejado fuera de mi estudio a este dramaturgo porque su producción dramática ha sido ampliamente estudiada, respecto a la de los otros autores del norte, sin embargo, es imposible negar el papel tan importante que Rascón Banda ha tenido como dramaturgo y estudioso del movimiento dramático de norte.

interpretación de sus conceptos, tratando sin embargo de hacer una interpretación que respete ante todo la naturaleza de la dramaturgia norteña.

Nuestro proceso de trabajo estuvo determinado por las fuentes con las cuales ya contaba a partir de la investigación que llevo a cabo para el CITRU, pero hacer una selección de esos materiales y darles coherencia implicó una tarea nueva y muy estimulante. Como lo mencionamos unas cuartillas atrás, mi intención primera fue elaborar un informe académico, pero en una de las primeras asesorías la maestra Martha Toriz, mi asesora de esta tesis, se percató de que no era ese el formato al que yo me estaba encaminando. Posteriormente, cuando relaté este trabajo al Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el maestro Ricardo García Arteaga, me hizo la misma observación. Así que estas consideraciones implicaron un reordenamiento de mi exposición.

Ahora bien, metodológicamente, escribí primero el segundo capítulo, luego el tercero y por último el primero. Esta falta de linealidad se debe a mis propias necesidades de construcción de sentido. Procedí de este modo teniendo en cuenta la familiaridad que tenía con el tema y el grado de avance de mi proyecto en el CITRU, así como la redacción de varios trabajos previos sobre algunos dramaturgos del norte. Señalo esto porque la lógica de construcción de la teoría de las micropoéticas, indicaría ir de lo particular a lo general.

No me queda más que invitar ahora al lector a internarse en la primera estación del recorrido por la dramaturgia del norte. A continuación veremos una prefiguración de lo que es la trayectoria más larga (42 años de labores en el teatro) y amplia (incursión en diversas actividades) de uno de los pilares creativos y teóricos de la dramaturgia norteña.

Capítulo 1

Micropoética. Enrique Mijares

Enrique Mijares Verdín (Durango, 1944) se destaca por diversificar su obra en los terrenos de la literatura, la plástica, la escena y la historia regional. Su trayectoria en el teatro, abarca tanto la práctica –pues es actor, director y dramaturgo– como la reflexión del fenómeno literario y escénico de nuestros días. La obra dramática de este autor, prolífica y compleja, se ubica dentro del movimiento *dramaturgia del norte*, campo del cual siendo parte, también es pionero en su estudio y por sus aportaciones críticas y teóricas, es referencia obligada.

Sello característico de su personalidad es el amor por su tierra y lo mexicano. Lo cual de diversas maneras se manifiesta en una trayectoria que alcanza más de cuatro décadas en las que ha sobresalido como defensor del teatro norteño. Así lo demuestran los diversos estudios que ha escrito al respecto. Su empresa inquebrantable ha fructificado en *Teatro de Frontera*, una colección que aporta un amplio espectro de la dramaturgia mexicana de nuestros días.¹

En su faceta de dramaturgo ha obtenido diversos reconocimientos nacionales, así como el premio Tirso de Molina, otorgado anualmente en España a los mejores textos iberomericanos.² En su producción dramática podemos apreciar que hay textos para niños y jóvenes, así como obras que se caracterizan por su compromiso con el entorno norteño.

Respecto a la dirección de escena ha sido notable su desempeño al frente de Espacio Vacío, grupo de teatro que tiene veintinueve años de actividad constante (1977-2006). Como director Mijares ha montado hasta el momento ciento veinte obras, la mayoría con su grupo de teatro, aunque también ha realizado montajes con otras compañías en el interior de la república. En su papel de director escénico ha recibido diversas distinciones, siendo la principal el haberse ganado en el territorio norteño un público que recibe los espectáculos como algo propio. La propuesta creativa de Enrique Mijares tanto en dramaturgia como en

¹ Colección de textos dramáticos editada en la Ciudad de Durango por el grupo Espacio Vacío y la Universidad Juárez del Estado de Durango.

² Premiado en la emisión 1997 por la obra *Enfermos de esperanza*.

dirección va encaminada a considerar al público como uno de los elementos cruciales del hecho escénico, incluso otorgándole un rol coautorial.

En su faceta de maestro de dramaturgia ha recorrido prácticamente todo el país formando autores bajo las propuestas de la *dramaturgia virtual*, concepto acuñado por él que desarrollaremos en el Capítulo 3 de esta tesis. Sus principios para la creación van a contracorriente de los cánones, ya que su objetivo es la búsqueda del código de lenguaje propio de cada tallerista a partir de elementos como: la multifocalidad, el hipertexto, los personajes múltiples y la discontinuidad, entre otros.

Ahora bien, abordar la complejidad que entraña la obra general de este autor supone cuando menos bosquejar sus diversas facetas, las cuales son unidades en sí mismas que se articulan para dar paso a la conformación de la cartografía profunda de este creador. Materia que tiene como constante su compromiso con la historia, los sucesos y los movimientos gestados en la periferia norte de México. Desde esta perspectiva se explica su defensa del teatro regional, los ensayos en torno a la historia de Durango y su actividad crítica frente a las posturas hegemónicas.

Sin afán de etiquetar, pero sí de ofrecer al lector algunos elementos que han sido determinantes en la producción de Enrique Mijares, presento a continuación un acercamiento mínimo a su “Régimen de experiencia”:

Mijares// civilización occidental/ historia entre el siglo XX y siglo XXI/ cultura mexicana/ cultura norteña/ comunidad teatral-literaria-académica/ Ciudad de Durango-Distrito Federal-España-Durango/ contaduría-educación-literatura/ Grupo de teatro y editorial Espacio Vacío-Universidad Juárez del Estado de Durango/ Dramaturgia norteña-dramaturgia virtual/ actuación-dirección-dramaturgia-investigación teatral, arquitectónica e histórica-narrativa-edición-difusión...

Enrique Mijares nació el 5 de julio de 1944 en la Ciudad de Durango, México. Fue en la infancia cuando tuvo su primer contacto con el teatro, ya que para representar sus historias, en una suerte de juego infantil, transformaba su casa en un espacio para la representación. Mijares señala: “Era mi manera favorita de socializar porque así podía compartir con amigos y parientes de forma dinámica, mediante el comentario y la crítica.”³

³ Silvia Peláez, “Enrique Mijares o la dramaturgia como batalla florida” (entrevista), en *Espacio escénico*, año VI, número 11, julio-diciembre 2003, Tijuana, Centro de Artes Escénicas del Noreste / CITRU / Conaculta-INBA, p. 43-48.

El repertorio de esa primera experiencia con el teatro, lo constituyeron diversas dramatizaciones de situaciones familiares, canciones de moda y los cuentos que Gabilondo Soler transmitía en el programa de radio *La hora azul de los niños*.

Cursó los estudios básicos en su ciudad natal. Hizo la licenciatura en contaduría para satisfacer el deseo de su padre de graduarse en una carrera universitaria, eligió ésta por considerar que era la opción que le permitiría contar con más tiempo para escribir poesía, tomar clases de pintura y hacer teatro, pues desde muy joven se ocupó de diversas actividades y disciplinas, en la cuales siempre sobresalió por su iniciativa y constancia. “Comandaba las acciones de estudios, de política, de beligerancia, pero sobre todo las de diversión, organizaba parrandas, fiestas, paseos, serenatas a las novias, bailes, tardeadas, lunadas, idas al cine, viajes de estudio, recitales de poesía. Para ello, por supuesto, frecuentaba varios grupos a la vez, de estudio, de pintura, de literatura, de teatro, de oratoria, de declamación, de política estudiantil.”⁴ Obtuvo en 1982 la licenciatura en Contaduría pública por la Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED). Habiendo cumplido con la condición que le impuso su padre, es decir, terminar una licenciatura, pudo dedicarse al teatro, la narrativa y la investigación histórica, actividades que habrían de convertirse en los ejes rectores de su vida profesional.

Trabajó diez años como investigador en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UJED (1982-1992). Ese trabajo posiblemente constituye la raíz de su desempeño posterior como investigador, crítico y teórico teatral. La contaduría, que prácticamente no ejerció, le dio a Mijares el conocimiento y la práctica para administrar los recursos que ha tenido para hacer teatro y, además la posibilidad años más tarde de realizar la maestría en Educación con especialidad en Humanidades en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Vivió en Europa, donde en plena dictadura montó a espaldas del régimen *El canto del fantoche lusitano*, de Peter Weiss.⁵ Posteriormente se afincó algunos años en el Distrito Federal y luego lapsos breves en Guanajuato, Tlaxcala y Aguascalientes, estados a los que fue invitado con su grupo Espacio Vacío para fortalecer las actividades culturales de esas demarcaciones. En España con su grupo de teatro presentó *La hija de*

⁴ Rocío Galicia, *Entrevista a Enrique Mijares*, vía internet, marzo de 2005. Inédita.

⁵ Luis Sánchez Zevada en la columna que tenía en *Claridades*, el 7 de abril de 1979 habla del rotundo éxito que tuvo Mijares en el teatro Villarroel de España con la presentación del texto de Peter Weiss. Montaje realizado con actores españoles.

Rapaccini, de Octavio Paz, y *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes, puestas en escena que recibieron extraordinarias críticas en el país ibérico. En 1980 retorna a su ciudad natal para dar un curso de teatro de seis meses, sin embargo, a pesar de los problemas burocráticos que en su tierra enfrentó, decidió quedarse para llevar a cabo en la ciudad de Durango su labor académica y teatral. Actividades que con toda intensidad continúa realizando. Actualmente cursa el doctorado *El Quijote y la novela moderna* en la Universidad de Valladolid, España.

Mijares define su postura en la dramaturgia con las siguientes palabras:

Ser dramaturgo significa al mismo tiempo ejercer el privilegio y asumir el compromiso de integrarse en un proceso colectivo que se prolonga, por un lado, hacia la investigación, y por otro hacia la comunidad a través de la interpretación de cada uno de los participantes, actores, directores, técnicos y espectadores. Ser dramaturgo es estar inmerso, contextualizarse, internalizar, hacer coincidir en el momento y en el espacio escénicos tu tiempo y tu geografía personales.⁶

Se trata de un autor que apuesta por la creación de todos los integrantes del hecho escénico y que, al contrario de muchos dramaturgos, acepta las interpretaciones que de sus obras hacen otros creadores. Congruente con estas ideas el resultado escénico se puede traducir como una escritura colectiva en la cual participan tanto los creadores como los espectadores.

Si de una elección firme podemos reconocer en este creador es la periferia como campo de acción para Enrique Mijares. La lejanía de los centros de poder se ha traducido en su caso, en libertad de acción tanto creativa como académica. Este autor ha sabido sortear los problemas presupuestales o burocráticos que limitan la creación y difusión en los estados y, por el contrario, se ha empeñado en propiciar la producción y edición de sus colegas dramaturgos y directores.

1.1 Panorama dramatúrgico

En el terreno de la dramaturgia sus actividades se remontan a 1966 en Durango, cuando el director de teatro Alberto Hernández lo asignó para adaptar un cuaderno de pastores muy

⁶ Silvia Peláez, *Op. Cit.*, p. 45.

extenso, fue así que surgió *Ronda de pastores en la casa del virrey*. A éste le siguió su primera obra, *Los biombos*, la cual obtuvo el premio a la mejor obra inédita en el Festival INBA Zona Norte en 1967. Ese texto fue el punto de partida de su trayectoria como dramaturgo. Otros textos teatrales por los cuales ha recibido reconocimientos son: el Premio “Emilio Carballido”, 1995, por *Árbol de esperanza*; “Manuel Acuña”, 1996, por *Le pusieron precio a su cabeza*; Premio Nacional de Dramaturgia 1996 de la Universidad Autónoma de Nuevo León, por *¿Herraduras al centauro?*⁷; Premio Tirso de Molina,⁸ 1997, por la obra *Enfermos de esperanza*, entre otros.

Respecto a la influencia que tiene de otros autores Mijares apunta: “En la dramaturgia me gustaría aprender de dos geniales innovadores: Jesús González Dávila y Antonio González Caballero; como ya no están para charlar con ellos, estudio su obra, cada día descubro alguna propuesta en sus textos.”⁹ El estudio de estos dramaturgos ha signado la producción, la docencia y el trabajo de investigación de Enrique Mijares, pues a partir del análisis de las últimas obras de estos dramaturgos surgió el concepto dramaturgia virtual.

En su producción literaria –narrativa y dramática– se puede observar la referencia hacia el entorno geográfico-social y a la época actual, ya que reflexionar sobre aquello que le concierne a su comunidad es una de las preocupaciones fundamentales de este autor. Es así que la referencia a la comunidad en su teatro se da en las siguientes vías: los personajes míticos, la historia regional, y los hechos cotidianos. En sus obras Mijares pone en tela de juicio las pautas establecidas por el sistema en el poder. Así llega a plantear, por ejemplo, el asesinato de Luis Donaldo Colosio,¹⁰ desde diversas perspectivas que cuestionan la parcialidad de los medios de comunicación y los juegos de poder en las altas esferas; ello respaldado en un arduo trabajo de indagación en el que expone las diversas líneas de investigación, así como perspectivas multifocales sobre un mismo asunto para que sea el espectador quien asuma el rol coautor. El escrupuloso trabajo de investigación de este autor es el sustrato de varias de sus obras como: el cuarteto *Un aire de familia*, la trilogía *¿Herraduras al Centauro?*, el cuarteto *¿Adictos a la vida?*, sólo por citar algunas.

⁷ Trilogía conformada por las obras: *Manos impunes*, (la cual se estrenó como *Arango y Villa*), *Perro del mal* y *Le pusieron precio a su cabeza (o Vivo o muerto)*.

⁸ Premio otorgado por Agencia Española de Cooperación Internacional de España.

⁹ Rocío Galicia, *Entrevista a Enrique Mijares* realizada vía internet...

¹⁰ Me refiero a su obra *Un hombre solo. Una reconstrucción de hechos*.

A decir de sus colegas, las obras de teatro de Mijares entrañan de entrada un reto en cuanto a las soluciones escénicas. Incluso sus textos han sido visualizados más específicamente para las facilidades que brinda el lenguaje cinematográfico. Lo cierto es que el dramaturgo las concibe para ser resueltas desde la convención teatral. Esto es claro cuando el propio Mijares lleva a escena sus textos, ya que con limitados recursos y sobrada creatividad resuelve el espacio escénico y la progresión de las escenas. Son finalmente obras que remiten al concepto “dramaturgia virtual”.

Asimismo, algunas de sus obras de teatro pueden concebirse como polémicas en la medida que sus propios protagonistas o temas son controversiales (Francisco Villa en *¿Herraduras al Centauro?*; el subcomandante Marcos en *Enfermos de esperanza*; Frida Khalo en *Árbol de la esperanza*; Luis Donaldo Colosio en *Un hombre solo*; el Niño Fidencio en *El niño del diamante en la cabeza*; los hermanos Silvestre, Rosaura, Fermín y José Revueltas en *Un aire de familia*); pero también porque aparecen en su multiplicidad humana, abiertos al escrutinio de los lectores o espectadores, reclamando la reflexión y el apropiamiento. La escritura del dramaturgo se convierte en un compendio de colectividades que aglutina las diversas voces, visiones y realidades que circulan en su comunidad, propuesta que cada espectador construye desde su interpretación.

En este orden de ideas, destacan en su obra temas como la identidad, los movimientos sociales y las causas populares. Es decir, asuntos que atañen a colectividades más que al ser individual. Ejemplos de lo anterior son: *¿Herraduras al centauro?*, *Espinazo del diablo* o *Enfermos de esperanza*, texto en el cual aborda el conflicto neozapatista en Chiapas. Característica recurrente en sus textos es la relectura de momentos y personajes históricos de México, tal es el caso de *¿Herraduras al centauro?*; así como *Fanfarria y canto de guerra* (obra en la que recrea a Silvestre Revueltas). En su producción también encontramos obras sobre la historia de Durango como: *Montaña mágica* y *El cerro es nuestro*, obras que fueron montadas por Mijares en Durango y que fueron calurosamente recibidas por el público acostumbrado a la ficción escénica que se presenta en el Auditorio de la UJED, pero también por hombres y mujeres que jamás habían asistido al teatro, quienes vieron en sus pueblos historias cercanas a su realidad.

Entre los textos más conocidos de Mijares está *¿Herraduras al centauro?*,¹¹ la cual surgió cuando un actor le pidió que le dirigiera un monólogo sobre Villa. Así, Mijares comenzó una ardua investigación que lo llevó a revisar algunos textos dramáticos y a documentarse sobre la vida de este personaje. Los testimonios y documentos que leyó lo impactaron de tal forma que escribió no sólo el texto para el actor, sino una trilogía. Primero surgió *Manos impunes*, pues el asesinato de Colosio estaba muy reciente y las similitudes entre éste y la muerte de Villa eran significativas. Luego escribió *Perro del mal*, obra en la que destaca la importancia que Villa le otorgó al cinematógrafo. Finalmente surgió *Le pusieron precio a su cabeza*, donde aborda la carrera revolucionaria y guerrillera de Villa.

Enfermos de esperanza es la obra que, según el propio Mijares, constituye su acta de nacimiento en el panorama nacional, pues con ella obtuvo el codiciado premio Tirso de Molina. La obra compitió con 139 textos procedentes de España y América Latina. El jurado destacó de *Enfermos de esperanza* la originalidad del tratamiento y la pertinencia del tema en el contexto internacional. Emilio Carballido, quien fue el único jurado latinoamericano expresó:

Siempre he dicho que es difícil escribir temas de actualidad en forma eficaz, en forma realmente a la altura del arte porque hay cierta lentitud en asimilar las circunstancias inmediatas. En general los autores solemos tener la sensibilidad lenta y lo que ocurre tarda en sumergirse y llegar a las zonas de donde brota el arte. En el caso de Enrique es un fenómeno curioso la rapidez con que un tema puede llegarle a esas zonas y puede salir de forma tan vibrante, tan emocionante y que pueda ser sobre todo tan bien sentida por personas de otros países.¹²

En *Espinazo del Diablo*, Mijares expone la explotación clandestina e inmisericorde de los bosques, los asaltos, las violaciones, el tráfico de droga, el asesinato de un obispo, de un líder político. El público aprecia no sólo el valor de la denuncia, sino que prolonga la escena hacia las historias cotidianas de sus propias vidas en un estado que tiene problemas con la tala inmoderada de sus bosques y la proliferación del narcotráfico.

¹¹ Obra que ha quedado en la memoria de los habitantes de Ensenada, lugar donde fue dirigida por Fernando Rodríguez Rojero en el año 2000.

¹² Presentación de la publicación *Enfermos de esperanza*, septiembre de 1998. Aula Laureano Roncal de la Universidad Juárez del Estado de Durango.

Por otra parte, Mijares ha escrito diversos textos para niños, en los cuales también es posible apreciar su interés por lograr la participación de su público, tal es el caso de *Jilotes, muñecos de maíz*, obra que se encuentra publicada en el libro *Don Grillo, Nuevas fábulas*.

Del teatro de Mijares dedicado a los niños, Jarmila Dostalova¹³ opina:

Refleja el conocimiento profundo del universo infantil, además de manifestar un enorme respeto por este mundo mágico que para muchos de nosotros es ya ajeno, a pesar de que todo estuvimos viviendo en él. Enrique sabe que la percepción y la imaginación del niño son muy distintas, al igual que sus necesidades y su concepción del tiempo y las dimensiones, por eso trata al pequeño con una ternura infinita, llevándolo en un ritmo adecuado a él a través de sus obras.¹⁴

Entre los textos más recientes y con dedicatoria a los jóvenes se encuentra el cuarteto *Adictos a la vida*, el cual “forma parte de los textos inscritos en la línea donde se retoman los temas cotidianos. Las cuatro obras [*Adictos a la vida, Sex o no sex, Lobo del hombre y Sufragio efectivo*] presentan exploraciones sobre los asuntos [...] que abaten a la juventud. En ellas se abordan las adicciones, el sexo, la violencia y el poder.”¹⁵

Observar su obra a partir de los géneros teatrales no tendría sentido, ya que su producción dramaturgica, sobre todo a partir de la década del noventa, está sustentada en los recursos de la dramaturgia virtual. Para este creador y teórico, la dramaturgia es un ejercicio imposible de constreñir a reglas, recetas o preceptos rígidos. Por ello expresa: “la vida es diversa, discontinua, no sigue una estructura prefijada sino que va generando múltiples opciones a su paso; en el camino podemos muchas veces encontrar una sonrisa junto a un charco de sangre, quiero decir que todo coexiste, es simultáneo y nunca podremos reducirlo a un orden o encorsetarlo con un canon.”¹⁶

A pesar del reconocimiento que sus textos han tenido en lo que se refiere a la obtención de premios, son pocos los directores que las han llevado a escena. Sus obras

¹³ Escenógrafa de cabecera de Espacio Vacío.

¹⁴ Ver el prólogo que Jarmila Dostalova hace al libro de Enrique Mijares, *Don Grillo, Nuevas fábulas*, Durango, México, UJED/ Instituto Municipal de la Cultura, 1997, 102 p.

¹⁵ Rocío Galicia “Prólogo”, en: Enrique Mijares, *Adictos a la vida*, Ciudad de Durango, México, Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2005, p. 18.

¹⁶ Rocío Galicia, *Entrevista a Enrique Mijares*, realizada vía internet...

circulan sobre todo en la provincia, hasta donde tengo noticia los directores que han puesto sus textos son: Alberto Hernández (*Ronda de pastores en la casa del virrey*, Durango, 1966; y *Los biombos*, Durango, 1967); Óscar Ledezma (*El niño y Cri Cri*, Distrito Federal, 1973 a 1979); Fernando Rodríguez Rojero en Ensenada montó *¿Herraduras al centauro?*; en 2000 y Hetzmek Hernández, joven directora que en Centro Cultural Creciente de Puebla llevó a escena *El mismo dolor*, en 2004. Desde 1994 la Asociación Teatro de las Américas monta en Estados Unidos cada año la pastorela de Mijares *Anunciación a María*. También la ha dirigido Jorge Méndez en Torreón, Coahuila y Xavier Ángel Martí en Guanajuato. Actualmente Medardo Treviño se encuentra ensayando en Tamaulipas una de las más recientes obras de Mijares, *Giro negro*.

Respecto a los montajes que de sus obras se han realizado, un caso interesante fue lo que sucedió con su obra luego de obtener el Premio Tirso de Molina. Al principio – cuenta el dramaturgo– hubo interés en varias ciudades por montar *Enfermos de esperanza*, sin embargo, los ánimos se fueron enfriando en la medida que se tomaba conciencia del riesgo político que podría implicar la propuesta. Finalmente, sólo Mijares la estrenó en Durango. Dieron cien funciones sobre todo para escolares.

A pesar de no haberse concretado una puesta realizada por otro creador, este montaje marca un momento muy importante en su carrera teatral, pues obtiene de su público una gran motivación, al notar que los espectadores relacionan los acontecimientos en Chiapas con la problemática de los pueblos indios (tepehuanos, huicholes, mexicaneros, zacatecos, tarahumaras) que habitan la región; hecho que llevó recientemente a Enrique Mijares a escribir *Territorio en conflicto*, texto sobre la disputa territorial en Bernalejo de la Sierra.

Como director de sus propios textos, Mijares ha alcanzando hasta 400 representaciones de algunas obras en un ámbito regional y al margen del centralismo cultural, ejemplo de esto son: *Anunciación a María* (Durango, 1989); *Montaña mágica* (Durango, 1990); y *Jilotes, muñecos de maíz* (Durango, 1997). Un caso significativo fue *El niño y Cri Cri*, puesta que se mantuvo en escena de 1973 a 1977 en el Centro de Convivencia Infantil del Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México.

Para finalizar este apartado sobre dramaturgia, quiero señalar que de algunas novelas de su autoría Mijares ha elaborado obras de teatro. Así, de *Los cabos sueltos* se

derivó *Montaña Mágica*; de *Convidado de piedra* surgió *El cerro es nuestro*; de *Falsos testimonios* emergió *Ave del paraíso*, y *Cita virtual* fue semilla de *Retrato virtual*.

1.2 Panorama escénico

En cuanto a la práctica teatral, Enrique Mijares se ha desempeñado en los terrenos de la actuación y la dirección como a continuación se esboza.

a) Actuación

Precedido de la experiencia escénica adquirida como orador juvenil, el inicio en el terreno actoral se concreta en el teatro universitario, en 1963 cuando participa con la Orquesta Sinfónica de la UJED en la presentación del cuento *Pedro y el lobo*, a la que le siguen otros trabajos como: *El círculo de Tiza Caucasiense* y *Las preciosas ridículas*. En 1966 obtuvo el premio a la mejor actuación del Festival del Instituto de Bellas Artes, por *Ronda de Pastores en la casa del virrey*, pastorela que él mismo adaptó. Otra intervención actoral la tuvo en la obra de su autoría *Los biombos*. Posteriormente actuó en *Pastorela*, de Jorge Esma y luego en *La excepción y la regla*, de Bertolt Brecht; *La prostituta respetuosa*, de Jean Paul Sartre y, en 1989, *Don Quijote*, obra de Arturo Calderón en la que Mijares interpretaba al caballero de la triste figura.

Ingenioso, rico en recursos teatrales y técnicos, es el montaje de esta obra, pero lo que en verdad causa una agradable sorpresa es la participación como actor del propio director Mijares, que tiene a su cargo nada menos que el papel protagónico, y no dudamos en afirmar que se advierte en su desempeño actoral una gran responsabilidad, así como un magistral sentido creativo, pues encarna al Caballero de la Triste figura con las adecuadas dosis de ternura, de solemnidad y de energía que a nuestro juicio requiere una interpretación de alta calidad ése, el soberbio loco de la gran literatura.¹⁷

Trascurren quince años hasta que Mijares vuelve a interpretar un personaje, su coterráneo José Revueltas en la obra *Lecumberri 68* (2004), obra de la que fue también autor y director. Este montaje fue mi primer contacto como espectadora del teatro del

¹⁷ Sin autor, "Enrique Mijares interpreta magistralmente a *Don Quijote de la Mancha* en el Teatro UJED", *El sol de Durango*, 5 de octubre de 1989.

maestro Mijares. Verdaderamente me sorprendió su trabajo actoral, pues yo sólo lo conocía a través de sus textos dramáticos, teóricos y críticos. “Enrique Mijares nos lleva a la revisión y análisis de este momento histórico a través del lenguaje teatral que él conoce tan bien y que plasma con inteligencia y sensibilidad en distintos planos y tiempos: la entrevista a Revueltas, los pasajes de su vida y la irrupción de los cristeros, con lo cual el nivel de polisemia se multiplica infinitamente.”¹⁸

b) Dirección

En 1968 dirigió por primera vez, la obra fue de su autoría: *Ronda infantil para seniles*, en el Teatro Julio Jiménez Rueda, del Distrito Federal. Por este trabajo obtuvo mención en dirección y escenografía. Luego vino un tiempo de preparación en el que tomó diversos cursos de dirección. El año 1977 constituye un momento clave en la vida profesional de Mijares, pues funda con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el grupo de teatro Espacio Vacío¹⁹. El primer montaje del grupo fue *Metamorfosis*, basado en el cuento homónimo de Franz Kafka. La crítica especializada emitió opiniones favorables a este espectáculo, aunque también es cierto que hubo espectadores que se horrorizaron ante la propuesta que lograba un impacto enorme al poner sobre la escena una cucaracha constituida por la fisicalidad de cuatro actores.

Inmediatamente después Espacio Vacío recibe una invitación para trasladarse a desarrollar sus actividades en Guanajuato. Las condiciones eran excelentes, por lo cual, se reorganiza el grupo con jóvenes de Irapuato, León, Durango (entre otros se encontraba el ahora conocido director Jorge Vargas) y de la ciudad de Guanajuato. Cambios en la administración cultural afectaron la estabilidad y el trabajo escénico del grupo. En ese momento el Gobierno de Aguascalientes abrió sus puertas a Mijares y a su grupo de teatro. En cuanto llegaron a este estado estrenaron las obras: *Cri-Crí* de Enrique Mijares; *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal; *La hija de Rapaccini*, de Octavio Paz; *Feliz acontecimiento*, de Slawomir Mrozek; *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes y *Pinocho*, de Enrique Mijares. El numeroso público que acudió a la última obra causó los celos de los creadores locales, por

¹⁸ Rocío Galicia, Enrique Mijares y Lecumberri 68”, *El sol de Durango*, 15 de octubre de 2004.

¹⁹ Para mayor información véase: Enrique Mijares, “Historia del Taller Teatro Espacio Vacío”, *Ciencia y arte. Órgano de Difusión Cultural de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, año IV, número 9, mayo de 1992, Durango, UJED, p. 129-157.

lo cual el grupo tiene que abandonar la ciudad, en esas circunstancias se proponen trasladarse nada menos que a Europa.

El grupo se estableció en Barcelona, ciudad en la que ofrecieron cursos y presentaron *La hija de Rapaccini* en el Festival de Sitges, posteriormente hicieron una temporada de la obra *El tuerto es rey*. De esta última puesta en escena en el *Diario de Barcelona* se señala: “Tanto Martha Zúñiga como Javier Ángel Martí realizan un impresionante maratón teatral. Su comportamiento en escena se halla, en cierto modo, influido por metodologías del ‘Actor Studio’ o del propio ‘Living Theatre’. Hay una irrenunciable búsqueda de la verdad plástica en su expresión corporal.”²⁰

De regreso a México el grupo se instala nuevamente en Guanajuato para echar a andar una escuela en artes, sin embargo, la empresa no se realizó por cambios en la política cultural. Así que el grupo se trasladó a Tlaxcala, donde montaron *Canto a mí mismo*. En 1980 Enrique Mijares y Espacio Vacío vuelven a Durango, lugar en el cual han permanecido desde entonces, convirtiéndose al paso de los años en la columna vertebral del teatro en este estado.

Espacio Vacío ha formado un público que espera con ansiedad la siguiente puesta en escena, tanto en el auditorio como en las giras que por distintas poblaciones del estado llevan a cabo. Años de trabajo se ven recompensados cuando un día un maestro del pueblo de Corrales emprende el camino con sus alumnos para llevarlos a la cabecera municipal Tepehuanes a ver el teatro de Espacio Vacío, grupo que él mismo vio cuando niño. Esa es la aportación del grupo y su director a la cultura teatral de los habitantes de Durango.

En veintinueve años de trabajo continuo, Mijares y Espacio Vacío han realizado más de un centenar de montajes que se han presentado en el Auditorio de la UJED como en los diversos espacios escénicos o públicos del interior de Durango, así como en algunas poblaciones del norte de México.

Mijares señala que un montaje que lo marcó fue *Los ilegales*, de Víctor Hugo Rascón Banda, pues pudo apreciar el impacto que la temática tuvo en el público al sentirla no sólo cercana sino propia. Quizá este montaje también sea otra semilla que germinó en la

²⁰ P. Espinosa Bravo, “El tuerto es rey: una abstrusa obra de Carlos Fuentes”, *Diario de Barcelona*, 30 de octubre, 1979.

colección Teatro de Frontera y que enfiló en adelante los textos que Espacio Vacío llevaría a escena.

1.3 Academia y docencia

Teniendo como antecedente la formación que había adquirido en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UJED, Enrique Mijares comenzó su trabajo como investigador teatral analizando la obra de Antonio González Caballero y luego la de Jesús González Dávila. En ambos casos los dramaturgos no habían sido lo suficientemente estudiados en cuanto a sus hallazgos y propuestas vanguardistas. El interés por ellos surgió a raíz de que Mijares montó la obra *Ceremonia* (1971), de González Dávila, y *Las perlas de la virgen* (1996), de González Dávila. Posteriormente su objeto de estudio se amplió a la dramaturgia nortea, ya que en ese momento no había nadie interesado en el tema. Él tomó la estafeta de difundir el trabajo de gente que durante toda una vida ha hecho teatro y formado públicos en su región.

El libro *La realidad virtual del teatro mexicano*²¹ surgió a sugerencia del investigador puertorriqueño William García, quién le recomendó que publicara el trabajo que durante largo tiempo había desarrollado, pues de lo contrario alguien podría acuñar su término “realismo virtual”.²² Es decir, un teatro que integra orgánicamente los códigos multimedia, así como la experiencia multicultural que sus espectadores poseen para introducir en la obra dramática escrituras que consideren el rol coautorial del público. Mijares observó en los últimos textos de los autores antes señalados, elementos aglutinadores que pueden resumirse en:

- Estructuras fractales
- Fragmentación y discontinuidad del discurso
- Multiplicidad e intercambiabilidad de personajes
- Multifocalidad, es decir, apertura a un espacio que de cabida a diversos puntos de vista sobre un tema.

²¹ Enrique Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, presentación: Armando Partida, prólogo: George Woodyard, México, Juan Pablos / Instituto Municipal del Arte y la Cultura / Fondo Municipal para la Cultural y las Artes de Durango / Conaculta-Fonca, 150 p.

²² En años recientes Mijares ha sustituido este término por el de “dramaturgia virtual”.

- Intertextualidad
- Personajes múltiples e intercambiables

En el prólogo de dicho libro, George Woodyard define de la siguiente manera el trabajo académico de Mijares: “Hasta ahora sin embargo, no se había visto un estudio tan penetrante y comprensivo del teatro posmodernista en México como éste. Es sorprendente, además de ser muy grato, ver los logros asombrosos en la crítica actual”.²³

Mijares señala respecto a su término *Realismo virtual*: “No nos vamos a apartar jamás de una realidad que sea perceptible, así sea muy metaforizada para el espectador, él sabe de lo que estamos hablando, lo conoce, le concierne y no llegamos a este solipsismo de los artistas plásticos de la escena.”²⁴ El autor de *La realidad virtual...* traza un camino que permite analizar el teatro mexicano desde líneas teóricas que remiten a principios de la epistemología, la hermenéutica, la sociología, los estudios culturales y la teoría teatral. Con este compendio de aproximaciones abre una puerta de posibilidades para analizar el fenómeno teatral, pues traspasa las barreras del propio texto literario avanzando hacia el terreno de la recepción y su impacto social.

Enrique Mijares es especialista en la obra de Antonio González Caballero, Jesús González Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda. Del primero acaban de publicarse tres ejemplares que compilan algunas obras de este creador que son factibles ubicar dentro de la dramaturgia virtual. Para esta publicación Mijares se encargó de la elaboración del prólogo. También realizó la misma tarea para las obras completas de Jesús González Dávila, libros que por sus dimensiones todavía no han sido publicados. De Víctor Hugo Rascón Banda publicó en Teatro de Frontera números 13 y 14 su producción referida al territorio norteño.

Mención especial merece la labor de Enrique Mijares en el estudio de la obra de otros dramaturgos del norte de México, ya que ha difundido a través de la edición y el análisis a autores como Hugo Salcedo, Medardo Treviño, Ángel Norzagaray, Manuel Talavera, Edeberto Pilo Galindo, Carlos Almonte, Jorge Celaya, Gabriel Contreras, Roberto Corella, Virginia Hernández y Adolfo Torres, entre otros.

²³ George Woodyard, prólogo, Enrique Mijares, *La realidad virtual...* p. 16.

²⁴ Charla entre Enrique Mijares y Rocío Galicia, 4 de octubre de 2004. Inédita.

Asimismo, Mijares es editor de la citada colección *Teatro de Frontera*, la cual hasta el momento cuenta con quince títulos,²⁵ donde se conjuntan 97 obras de teatro que dan cuenta de la diversidad que caracteriza a la dramaturgia mexicana de nuestros días.

En cuanto a la docencia, Mijares ha formado tanto a los actores que han pasado por Espacio Vacío como a diferentes dramaturgos de los estados de la República Mexicana. El arribo a la docencia en la dramaturgia se dio como consecuencia del trabajo de reflexión que había realizado durante años de la dramaturgia mexicana, así como del ejercicio de la escritura dramática y escénica. Con esta experiencia comenzó a impartir talleres por los estados partiendo de su concepto de dramaturgia virtual. Los talleres que imparte tienen la característica de operar en sesiones individuales donde Mijares acompaña el proceso creativo de cada uno de los talleristas. En los textos generados se observa la inclusión de los códigos de lenguaje actuales y una percepción del mundo acorde con la dinámica del tiempo en que vivimos.

En sus clases transmite una de las ideas rectoras de su proceder creativo: libertad de creación. A continuación transcribo un fragmento correspondiente a la última sesión de trabajo del taller de dramaturgia virtual, en el cual participé como investigadora y alumna.

Aprecié los saltos mortales que algunos compañeros dieron al dejarse conducir, al navegar por las aguas de la mínima anécdota, los juegos espacio-temporales, las fórmulas virtuales y la fragmentalidad y multifocalidad. La teoría de la *dramaturgia virtual* presentada en la última sesión, no fue un mapa que hizo que todos tuviéramos productos semejantes, sino que cada quien alcanzó sus propios resultados atendiendo al tema, a sus preocupaciones y al propio compromiso establecido con el proceso.²⁶

1. 4 Otros géneros literarios y obra plástica

Comenzó su trayectoria en la poesía con *En las aspas del sonido* y *Minutero ámbar* (1965) y *Por siete campánulas y un silencio* (1966). En el género narrativo Mijares publicó por esos años las novelas: *Juego de las miradas fijas* (1969) y *Cantidad cero* (1971). Dos décadas después aparecen: *Los cabos sueltos* (1992), *Convidado de piedra* (1997) y *Falsos testimonios* (2003). *Cita virtual* es una novela que aún se encuentra inédita. Tiene

²⁵ Consúltese Anexo V Bibliohemerografía.

²⁶ Rocío Galicia, “Los huesos, la sangre y las entrañas” (relatoría), taller de *Dramaturgia virtual*, 8 al 20 de agosto de 2005, Hermosillo, Sonora. Inédito.

publicados los cuentos: *En el parque* (1986) y *Ay, ay, ay, ay, Ginés Mercado, mi querido capitán* (1988). Como investigador historiográfico ha hecho importantes aportaciones a la construcción de la memoria regional (*Durango a 30 años del cerro...*),²⁷ así como al análisis de la arquitectura y el urbanismo de su ciudad natal. Muestra de ello son sus libros: *Durango a cordel y regla* (1990), *Patrimonio arquitectónico de la Ciudad de Durango* (segunda edición 1999) y *La construcción de la Ciudad* (segunda edición 2000). También cuenta con otros ensayos sobre estos temas, los cuales se encuentran publicados en diversas revistas de la región.

Otra faceta la constituye su obra plástica. Al respecto es posible citar sus siguientes exposiciones: *Catálogo discontinuo* (1984. Tintas y grabados), *Arcanos mayores* (1987. Óleos y tintas) y *Última década* (1990. Óleos)

Para completar esta micropoética pido al lector que revise el Anexo II Producción teatral, académica y literaria de Enrique Mijares, así como el Anexo III. Decidí trasladar el registro de la producción de Mijares a este anexo, puesto que cuatro décadas de intensa actividad ameritan estar ampliamente referidas. En este anexo se encuentran especificados los años en que las obras fueron escritas, estrenadas y publicadas. Además se ofrece la información puntual sobre otras actividades que ha realizado este creador, así como un listado de sus premios y distinciones. Incluyo también el registro de cada una de sus puestas en escena y de los títulos que ha publicado con el fin de brindar a los lectores interesados un registro exhaustivo de la obra de uno de los creadores más prolíficos que extiende su obra en diversas disciplinas.

Una vez esbozada la particularidad de un creador, a quien también recurriré en los siguientes capítulos, considero que podemos ahora revisar la segunda estación de la dramaturgia del norte, macropoética que contempla la obra de otros dramaturgos de esta zona del país que comparten con Mijares características morfotemáticas. Entremos pues a una estación que podemos imaginar a manera de un mirador u observatorio.

²⁷ Por este trabajo el autor obtuvo el primer lugar del Concurso Estatal de Ensayo en 1996.

Capítulo 2

Macropoética. Dramaturgia del norte

Quiero comenzar el trayecto haciendo una breve revisión de la imagen que muchos capitalinos tenemos de lo norteño, para después comentar cómo la irrupción del teatro de esta zona en el contexto nacional puede observarse como parte de un fenómeno que abarca narrativa, poesía, periodismo, ensayo, música y pintura.

2.1 Ubicación del fenómeno norteño en otras disciplinas y géneros literarios

Para este capítulo partimos del estereotipo que los capitalinos tenemos de “lo norteño”, para luego revisar cómo los creadores de esta zona, han conformado un movimiento dramático fuertemente arraigado en su entorno, movimiento en el cual las obras son expresiones de las preocupaciones reales y conflictos que viven los norteños. Así pues, veamos ese estereotipo.

Todavía hoy es común entre los mexicanos hacer referencia a los nacidos en la región norfronteriza como “los bárbaros del norte”, o señalar que lo distintivo de aquella zona es que se come carne asada, se ruedan películas por la riqueza de sus escenarios naturales y porque, sobre todo, resultan más baratas para los gringos. Todos sabemos que en ese territorio se baila quebradita, se viste con botas vaqueras y sombrero de lana; se trafica droga y personas y es donde se está a merced de una bala perdida en el fuego cruzado entre policías y narcos. En esas tierras lejanas se escucha a *Los tigres del Norte* y *Los cadetes de Linares*. De esa región son el tesguino,¹ el bacanora y el sotol,² las tortillas de harina y el cabrito. Por las calles de las ciudades fronterizas circulan lo mismo *spring-breakers* y mexicanos de todas las filiaciones políticas y religiosas, que ciudadanos de cualquier región del mundo buscando el sueño americano.

La primera objeción respecto a la imagen que tenemos de lo norteño es que a los seis estados fronterizos se les ha pretendido ver como un bloque único, lo cual no corresponde de ninguna manera con la realidad, ya que las características políticas y sociales difieren no sólo entre los estados, sino hasta entre cada una de las ciudades de una

¹ O teswino, batári o suwíki. Bebida de maíz fermentado, de un grado bajo de alcohol. Su consumo entre los tarahumaras implica el carácter social y religioso.

² Bebidas tradicionales de Sonora y Chihuahua respectivamente que se obtienen de la fermentación de agaves de la región.

misma demarcación estatal. Por ejemplo, la actividad económica y cultural entre Chihuahua capital y Ciudad Juárez, se presenta con diferencias significativas. Lo mismo sucede entre Torreón y Saltillo. La actividad económica y cultural es tan fuerte en Juárez y Torreón que incluso entre sus habitantes hay una controversia acerca de qué ciudad debe ser la capital del estado.

Eso fue un rasgo que llamó mi atención al visitar las entidades citadas, pues desde mi visión centralista estimé que si entrevistaba a los dramaturgos asentados en las capitales norteñas, mi trabajo estaría completo pues “el teatro existe en el centro, así sea en el centro de un estado”. La sorpresa fue que en algunos estados la producción dramática tiene rasgos de interés y una fuerza notable fuera de las capitales. Los creadores de las otras ciudades se quejan de que sus pares de la capital del estado son quienes reciben la mayor parte de los apoyos institucionales, lo cual hace patente que el modelo centralista se reproduce también en los estados.

Asimismo, es pertinente señalar que la cantidad y calidad de propuestas teatrales varía en cada estado. Cada lugar es reflejo, en el terreno dramático, de la infraestructura cultural y del arraigo y fortaleza que ha tenido la comunidad teatral. Así es como se explica la cantidad de autores que se encuentran produciendo actualmente en Nuevo León frente a los pocos dramaturgos que Durango tiene. La intensa actividad cultural en Monterrey es dilucidada por Miguel G. Rodríguez Lozano:

El auge de la calidad literaria en Monterrey a través de ciertos autores no es gratuito, se debe en parte a la conformación urbana, industrializada, de dicha ciudad, con todo lo que conlleva el ambiente económico y social, ya que, como se sabe, desde finales de los años setenta y hasta ahora, en el seno de Monterrey han crecido poderosos consorcios transnacionales cuyas posesiones se hallan prácticamente en todo el mundo, situación que ha provocado concentración humana y, sobre todo, una vía posible de desarrollo intelectual.³

Al llegar a Saltillo, ciudad de la cual sólo tenía noticia del trabajo de Joel López Arriaga y del duranguense Carlos Almonte, vecindado en ese territorio, me encontré con diez dramaturgos que reclamaban su espacio en la configuración del teatro del estado. En

³ Miguel G. Rodríguez Lozano, *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002, p. 16.

una primera exploración sobre sus trayectorias detecté diversas calidades en los textos, pero en todos los casos cuentan con obra publicada o montada que les ha dado la distinción de ejercer el oficio cuando menos en sus propias ciudades. Algunos dramaturgos tienen incluso varias obras, pero no han contado con el apoyo o no han tenido la iniciativa personal para promoverlas fuera de su ciudad o del estado. Lo interesante es que se asumen como gente de teatro y actualmente se encuentran empeñados en sostener las actividades teatrales en su lugar de origen o residencia. En un primer esbozo del “Mapa dramático del norte”,⁴ apunto la distribución de dramaturgos en las ciudades que he visitado entre julio de 2004 y septiembre de 2005.

Ahora bien, juzgo indispensable ubicar a la dramaturgia nortea en el contexto de otras disciplinas con la finalidad de observarla como parte de un fenómeno más amplio. Comenzaré por señalar que a partir de los años noventa en México es notorio el incremento en el número de publicaciones literarias⁵ de provincia auspiciadas por las universidades y los institutos de cultura estatales. Así lo señala Miguel G. Rodríguez Lozano: “Si bien en la mayoría de la República Mexicana se da tal motivación, esto es más notable en los estados norfronterizos (Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas). Todos, de diferentes maneras, han abierto caminos, sigilosamente, para presentar su desarrollo editorial.”⁶

La aparición de estos textos en la última década del siglo XX es la punta del *iceberg*, pues ello resulta una consecuencia lógica del surgimiento de voces periféricas que tuvieron años de trabajo intenso antes de lograr la difusión. A partir del incremento de las publicaciones, comienzan a entablar, de alguna manera, una competencia con los creadores canonizados por el centro. Esta tendencia se da en los terrenos de las artes plásticas, el ensayo, el cine, la música, el periodismo, la narrativa y la poesía.

En algunos casos, los creadores de provincia conformaron en los primeros años de la década de los noventa, grupos donde unieron fuerzas para enfrentar los embates centralistas, pero en otros, el único factor aglutinante fue la lucha individual y apasionada en el terreno de la creación para atender las necesidades de su propio entorno. Una de las aportaciones fundamentales que estos creadores hicieron fue cambiar la concepción de lo

⁴ Véase Anexo IV.

⁵ Narrativa, ensayo y poesía.

⁶ Miguel G Rodríguez Lozano, *Op. Cit.*, p. 7.

“nacional”, pues a través de sus obras se observa la diversidad de un país que recientemente entendemos como un mosaico cultural. Concepción a la que contribuyeron no sólo los antropólogos o sociólogos, sino las presencias disonantes que los artistas periféricos hicieron patentes respecto a la uniformidad defendida desde la capital de México.

Esta riqueza, ahora menos cargada de opacidad, resulta abrumadora si se piensa que aún cuando se trata de un fenómeno signado evidentemente por la frontera con los Estados Unidos, tiene que analizarse considerando que las realidades de cada ciudad fronteriza son distintas y se hacen palpables en su manera de afrontar esta vecindad. Por lo tanto, tienen un impacto en la visión del mundo de sus habitantes.

Ejemplos en cada una de las disciplinas antes citadas hay muchos, sin embargo, baste sólo mencionar en las artes plásticas el desempeño de Gerardo Yépiz, Gabriela Núñez, Omar Chavira, Luis Ariza, Fritz Torres y Jorge Verdín; en la música quizá uno de los casos más conocidos es el trabajo que realiza el colectivo Nortec; en la narrativa es posible mencionar a: Luis Humberto Crosthwaite, Gabriel Trujillo, Francisco José Amparán, David Toscana y Felipe Montes;⁷ en la poesía: Marco Antonio Jiménez, Francisco Morales, Fidelia Caballero, Dolores Dorantes, Hernando Garza, quien también es dramaturgo, Alfredo Espinoza y Rogelio Treviño, entre muchos otros.

El impacto que los creadores del norte han tenido en los últimos años no pasó desapercibido para los estudiosos de las disciplinas artísticas y sociales, quienes observaron una veta sustanciosa afincada en la temática regional, tal como ha quedado manifiesto en los distintos estudios críticos que ha publicado El Colegio de la Frontera Norte, Tierra Adentro y los gobiernos y universidades estatales. Instancias a las que, por cierto, debería interesar qué ha sucedido en el ámbito teatral, puesto que prácticamente no cuentan con ninguna edición que presente en las mismas dimensiones el fenómeno dramático y escénico de la región.

Los creadores de todas las disciplinas, en la actualidad, ya sea de manera conjunta o individual están en la búsqueda de trascender la delimitación geográfica para acceder a un campo más amplio de recepción. Al respecto hay que señalar que a veces encuentran públicos en latitudes remotas como los países asiáticos o europeos antes que en la metrópoli

⁷ Para mayor información véase el trabajo de Humberto Félix Berumen, *El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)*, disertación que se ha convertido en una referencia obligada.

mexicana. Lo que es posible interpretar como consecuencia de la exploración que han hecho de temas como: identidad, frontera, migración, xenofobia y el papel de las minorías frente a la globalización.

Ahora bien, en el eje temporal es necesario señalar que el teatro es el invitado que llega con más retraso al festín de las artes, como lo anotara Rodolfo Obregón en su libro *Utopías aplazadas*.⁸ En el caso de la dramaturgia nortea se cumple esta sentencia, pues fue hacia 1996-97 cuando comienza a irrumpir en el ámbito nacional la versión de este movimiento nortea. Es cierto que hay textos teatrales que comienzan a tratar el tema de la frontera, incluso desde 1956. Me refiero concretamente a *Los desarraigados*, de Humberto Robles.⁹ Tres décadas después, en 1985 apareció la convocatoria para el Concurso de Obras de Teatro de la Frontera Norte, donde resultaron publicados los textos: *La frontera*, de Guillermo Rodríguez; *De acá de este lado*, de Guillermo Sergio Alanís Ocaña y *Cupido hizo casa en Bravo*, de Irma Guadalupe Olivares.¹⁰ Por esos años en el panorama nacional emergió con gran fuerza el trabajo del sinaloense Óscar Liera. Obras como *El jinete de la Divina Providencia*, *El oro de la Revolución Mexicana*, ambas de 1984, así como *Camino rojo a Sabaiba* de 1987 y *Los caminos solos* de 1987, se convirtieron en paradigmas del teatro regional y despertaron el interés de creadores locales en explorar sus propios contextos. Pero la dramaturgia nortea en sí, como movimiento que congrega a diversos autores surge en los años 90, asunto que se desarrollará con más detenimiento en el apartado “Génesis”.

2.2 Definición conceptual y territorial

Los primeros problemas que se presentan al acercarse al estudio de la dramaturgia nortea son su definición y delimitación. ¿Cómo conceptualizar una tendencia teatral que está viva y en constante movimiento? ¿Cómo acercarse cuando aglutina a autores que no se ciñen a un único cartabón o esquema dramático? Yo propongo que una vía para observar a la dramaturgia del norte es desentrañarla tanto desde las similitudes como desde sus

⁸ Rodolfo Obregón, *Utopías aplazadas. Últimas teatralidades del siglo XX*, México, Conaculta / Cenart, 2003, p. 13-14. (Teoría y Práctica, subserie Conjunciones).

⁹ Texto con la cual su autor obtuvo el premio del periódico *El Nacional*, en su emisión de 1955. Con esta puesta en escena se inauguró el Teatro Círculo Granero en 1956.

¹⁰ *Tres de la frontera tres. Primer concurso de obras de teatro de la frontera norte*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, 139 p.

diferencias. Pasar de lo general a lo específico y luego de regreso puede conducir a una visión más certera de un fenómeno actual caracterizado por la diversidad y movilidad. Así pues, la dramaturgia del norte no corresponde necesariamente a la conformación volitiva de sus integrantes, puesto que no existe una asociación o grupo que los congregue. Tampoco hay pautas u objetivos que los determinen, como ha sucedido con otros movimientos culturales o literarios. No hay una figura guía, o un manifiesto que proclame su visión política o estética. Más bien lo que se advierte es que en la dramaturgia del norte hay una atomización, hay varias cabezas visibles de dramaturgos que durante años han luchado por el teatro de una región. No obstante, la pertenencia al movimiento tampoco está asegurada por el nacimiento o el ejercicio de los creadores en una zona geográfica.

Quiero comenzar exponiendo que 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, permitieron desarrollar el concepto. Se trata de una abstracción que considera el vínculo estrecho entre entorno y escritura teatral. En efecto, en las líneas siguientes veremos que los creadores que son considerados como representantes de la dramaturgia norteña son quienes han realizado desde su oficio una exploración de la región, la cultura y el entorno social, semejante en horadación a los estudios de sociólogos y antropólogos.

Si bien en este momento contamos con una gran cantidad de obras que evidencian la unión del teatro y el contexto norteño, también hay otras de autores nacidos o avecindados en el norte que por el contrario, buscan *a priori* trascender los temas regionales para acceder a la universalidad,¹¹ es decir, tienen la aspiración de buscar la generalidad, de plantear lo trascendente sin arraigo, sin especificidad, sin contexto, por lo que esta producción no entra en el conjunto de obras que estudiamos. En este sentido, Víctor Hugo Rascón Banda distingue en el Dossier de la Revista *Paso de Gato* números 14 / 15, tres grupos: las obras en que se retoma el entorno, el teatro que escriben los nacidos en el norte y afincados en el D. F., y el teatro que escriben dramaturgos que, radicando en esta zona, “ignoran su región”.

¹¹ Respecto de este concepto, tomo la definición que hace Harold Blomm cuando expone que la genialidad de Shakespeare está en “su universalidad, en la muy convincente ilusión (¿ilusión?) de que ha poblado un mundo, sorprendentemente parecido al que consideramos nuestro, con hombres, mujeres y niños sobrenaturalmente naturales.” Véase: Blomm, Harold, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 50. (Colección Argumentos).

La dramaturgia norteña –explica Mijares en una entrevista que me concedió en septiembre del 2005– “tiene una preocupación social muy fuerte.”¹² 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– puede resultar polémica. Pero, ¿qué pensar cuando por ejemplo, los lenguajes resultan crípticos, cuando no se establecen puentes de comunicación entre actores y espectadores, cuando asistimos a estéticas o problemáticas que distancian, cuando la manera de asegurar la asistencia de los espectadores se cifra en estrategias de difusión y no en el compartir “algo” con el público? Estos casos van en sentido contrario al propósito de las obras norteñas. Quiero aclarar que de ninguna manera estoy afirmando que todo el teatro que se hace en la capital del país tiene estas características, ello sería una verdadera locura. Sin embargo, sí es un hecho que hay creadores que al parecer olvidan que sus creaciones tendrán receptores. Pongo sólo un ejemplo pedestre, cuando la propuesta es tan intimista que no se ve o no se escucha nada.

Los autores norteños que asumen un diálogo crítico con su territorialidad, problemática, idiosincrasia, postura y preocupación social, constituyen esta dramaturgia norteña, la cual Mijares explica como “un archipiélago de circunstancias que han coincidido en el tiempo y en el espacio extendido de la zona norte [...]”¹³ La imagen es certera para describir cómo los esfuerzos particulares de los dramaturgos en su región constituyen a mayor escala un conjunto que emerge en la extensión norfronteriza, sin una conciencia de formar necesariamente redes que los aglutinen. Es más, algunas veces –lo cual me consta por las entrevistas que he realizado– los dramaturgos no se conocen o ni siquiera han tenido noticia de las coincidencias que tienen sus exploraciones en el campo teatral y, particularmente, en la parcela dramaturgica. La metáfora del archipiélago es muy afortunada porque alude simultáneamente a una cohesión, pero también implica una

¹² Rocío Galicia, *Entrevista a Enrique Mijares*, Aeropuerto Internacional “Benito Juárez” de la Ciudad de México, 24 de septiembre de 2005. Inédita.

¹³ *Ibidem*.

separación latente en cuanto a que no se trata de un movimiento estructurado. El archipiélago es un “conjunto de islas unidas por aquello que las separa.”¹⁴

Existe entonces en la dramaturgia norteña este tránsito entre la unión y la separación, la coincidencia y la diferencia, este último aspecto es factible de exploración a partir del acercamiento a la obra de cada uno de los dramaturgos. La fluctuación de esta dramaturgia es reflejo de “algo que no se puede fijar con un alfiler como una mariposa, porque está volando, está en el aire, está cambiando constantemente.”¹⁵ Dinamismo y versatilidad que va aparejada con los tiempos actuales.¹⁶ Características que denotan su vitalidad y complejidad.

Fue a raíz de la reflexión emprendida sobre este grupo de obras que se logró una cohesión del trabajo que los dramaturgos llevan a cabo en sus diferentes localidades desde hace aproximadamente veintitantos años; aunque como ya se mencionó, varias voces de la academia asientan como texto predecesor del teatro norfronterizo la obra *Los desarraigados* de J. Humberto Robles. El crítico Armando de María y Campos escribió a propósito del estreno:

Desde la aparición de Rodolfo Usigli no he presenciado otra revelación tan cuajada y tan mexicana por los cuatro costados... *Desarraigados* los cinco de su patria de origen, están condenados a vivir entre dos situaciones igualmente angustiosas; no son de allá porque nacieron de este lado del Bravo; no son de acá porque fuera de una costura sentimental nada los liga a la gran república del sur.¹⁷

Del comentario del crítico llama mi atención el señalamiento de la raigambre profundamente mexicana de la obra, al grado de acercarla nada menos que al padre de la dramaturgia mexicana. A la luz de nuestros tiempos, *Los desarraigados* resulta un texto costumbrista que corresponde al teatro de esos años, cuyo mérito sin embargo es plantear la situación de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos. Puede aceptarse como la

¹⁴ Lema de la revista española *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*.

¹⁵ Rocío Galicia, *Entrevista a Enrique Mijares*, Aeropuerto Internacional...

¹⁶ Este nuevo modelo remite sin duda a estructuras y códigos que se alejan de la rigidez del canon aristotélico para arribar a las categorías de la dramaturgia virtual como se analizará con detenimiento en el Capítulo 3.

¹⁷ Armando de María y Campos, *Veintiún años de crónica teatral en México*, selección y notas: Martha Toriz, volumen II, primera parte, 1956-1959, México, INBA / CITRU / Instituto Politécnico Nacional, p. 117-118.

primera aproximación al tema, pero desde mi perspectiva no constituye el inicio del movimiento dramático del norte.

Ahora contamos con un número importante de obras que abordan la problemática de vivir o cruzar la norfrontera. El tema de la migración y sus repercusiones económicas, políticas y sociales se ha vuelto noticia cotidiana a nivel mundial. Nada menos en estos días observamos un recrudecimiento de las medidas antiinmigrantes que nuestros vecinos del norte han tomado argumentando que su frontera sur puede ser la vía de acceso de terroristas islámicos. De este lado de la línea, los analistas sociales vaticinan que tales medidas traerán como consecuencia no la disminución del flujo migratorio sino el cruce por las zonas de mayor peligro. Esta situación pone otra vez en la escena nacional un tema que desgraciadamente ha estado vigente durante muchas décadas. Constantemente en los medios masivos de comunicación circulan las noticias de inmigrantes ahogados en las aguas del Río Bravo, muertos por asfixia en dobles fondos de las cabinas de trailers, o bien muertos por deshidratación al intentar cruzar por el desierto.

En alguna ocasión alguien me dijo que las obras sobre indocumentados no podrían pensarse como parte del repertorio de la Compañía Nacional de Teatro,¹⁸ puesto que no es algo que atañe al público general. Difiero de esa opinión en tanto que el concepto frontera es universal¹⁹ y además considero que el teatro debe ser un espacio de reflexión del hombre y su contexto.²⁰ El teatro es un medio por el cual es posible el acceso a toda una época desde una perspectiva más humana, lo cual nos da otra dimensión que ni la historia ni los estudios sociológicos pretenden brindar. A través de personajes y situaciones el dramaturgo busca reflejar aquellas preocupaciones que están en el aire, que circulan en las mentes de los hombres.

¹⁸ En 1990 la CNT puso en escena *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, bajo la dirección de Ángel Norzagaray, sin embargo, no se trató de una iniciativa del centro, pues en realidad constituyó una forma de ejercer el presupuesto que el gobierno de España asignó como parte del Premio Tirso de Molina.

¹⁹ Remito a diversas líneas fronterizas en el contexto internacional: el mediterráneo es una frontera, las bardas marroquíes que se aventuran a saltar los bereberes entre el norte de África y las poblaciones españolas Ceuta y Melilla son otro muro de la vergüenza, lo mismo que el océano entre Puerto Rico (las antillas en general) y Estados Unidos. Las fronteras constituyen a nivel internacional una herida sangrante. Millones de hombres, mujeres y niños todos los días arriesgan la vida para internarse en países donde buscarán un mejor nivel de vida. Historias de persecución, marginación, violencia y discriminación son afines a los migrantes de todo el mundo.

²⁰ Justamente una de las líneas temáticas de la dramaturgia nortea es la frontera, el fenómeno migratorio.

Si bien la dramaturgia del norte es un concepto que viene de la academia, no es ajeno a los dramaturgos, puesto que se reconocen en él como individuos y también como colectividad. Quizá en un principio la denominación “dramaturgia del norte” pudo haber sonado artificial, ya que muchos creadores argumentaron su desacuerdo, pues según sus propias palabras, “sólo hay buena o mala dramaturgia”. No obstante, hoy ya no es posible negar la existencia de un movimiento que cuenta con autores sólidos que poseen obras que tienen características temáticas y estructurales relacionadas entre sí. Estas similitudes son resultado de la atención al entorno y de ninguna manera son una moda o el deseo de adhesión²¹ a un movimiento que tiene una fuerza que va en ascenso, como puede deducirse a partir de los espacios ganados tanto en el ámbito editorial como en la escena nacional.

Ahora bien, cuando los creadores norteños se encontraron en las Muestras Regionales, comenzaron a percatarse de las coincidencias que tenían a nivel de tema y teatralidad. Paulatinamente las islas fueron asumiéndose como parte del archipiélago. Así encontraron que las obras que retomaban la cultura patrimonial de la región eran las que interesan al público en esos primeros años. Los dramaturgos vieron en “lo cercano” una veta. Armando Partida señala al respecto:

El haber tomado conciencia de su propia teatralidad con relación a los discursos hegemónicos urbanos del centro del país fue el detonante inmediato para su auge, al responder a las expectativas de sus propios públicos por medio de un discurso teatral que les hablara de aquello que les era inherente y, por lo tanto, conocido, cercano, propio.²²

Característica de unión entre los dramaturgos estudiados es la importancia que otorgan a sus públicos, lo que determina los temas con los que construyen los universos ficcionales. Como ejemplo está el representado por el Teatro-bar en Sonora, experiencia que inicia Sergio Galindo en 1995 con su obra *Güevos rancheros*. La aceptación de esta obra y el interés del dramaturgo por la realidad serrana de Sonora han marcado incluso un eje estilístico para su autor. Eje relacionado con su profundo conocimiento del habla y las

²¹ Aquí estimo necesario señalar que al escribir los dramaturgos no están pensando en que la obra tiene que cumplir con ciertos requisitos para que forme parte del corpus de la dramaturgia norteña, de la misma manera que un autor no se autoimpone el género de la obra que está creando.

²² Partida, Armando, “La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte”, *Latin American Theatre Review*, 36 / 2, spring 2003, Kansas, The Center of American Studies / The University of Kansas, p. 73.

costumbres de los hombres de la sierra, particularmente de San Javier, pueblo natal de su madre, donde en las esquinas surgen los “mentideros”, lugar simbólico de reunión en el cual se busca contar la mentira más grande.²³ Esos personajes entrañables, con un particular registro del habla, con una visión determinada del mundo, son los que el público quiere ver en escena. Y si no ¿cómo se explican los 10 años continuos que *Güevos rancheros* lleva representándose tanto en Hermosillo como en diversos pueblos sonorenses? Otro ejemplo lo constituye la obra de Mijares *¿Herraduras al centauro?* El público de inmediato estableció un símil entre el asesinato a Pancho Villa y el reciente asesinato al candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio. Esta relación llevó al dramaturgo a escribir *Un hombre solo. Una reconstrucción de hechos*. Por otra parte, como lo señalamos en el Capítulo 1, *Territorio en conflicto* fue escrita a partir de las coincidencias que los espectadores establecieron entre la situación marginal de los indígenas chamulas en Chiapas y los indígenas tepehuanos en Durango.

Tanto *Güevos rancheros* como *Enfermos de esperanza* desde el teatro tienden un puente que nos muestra ese mosaico cultural que somos. La visión estereotipada de lo norteño, de la cual partimos en este capítulo, quedaría totalmente rebasada con las exploraciones de Mijares y Galindo, pues ambos toman como protagonistas a personajes que no son ni narcotraficantes, ni polleros, ni asesinos... Son mexicanos, indígenas en el caso de Mijares, que enfrentan el despojo y la injusticia que han padecido los pueblos indígenas. Son campesinos en el caso de Galindo, que a través de la fantasía alcanzan mejores condiciones de vida, pues todos sabemos las paupérrimas circunstancias en que sobreviven quienes trabajan el campo mexicano.

En ambas exploraciones dramáticas encontramos una constante: la importancia de la tierra y el contexto para los norteños, asunto que nos da pauta para entrar a la delimitación geográfica o la consideración del entorno. Lo cual se torna una línea conductora que nos remitirá al hábitat más inmediato y a los referentes sociales e históricos que los creadores norteños de todas las disciplinas plasman en sus obras.

Es así como apuntaré brevemente algunas cuestiones que considero necesarias exponer en torno a esa geografía que signa la producción dramática. Por ejemplo, la división del país en dos zonas térmicas: la zona templada al norte y la zona tórrida al sur,

²³ Rocío Galicia, *Entrevista a Sergio Galindo*, Tijuana, 21 de mayo de 2005. Inédita.

divididas por el Trópico de Cáncer, marcan las características de los terrenos y climas, cuya influencia ha sido definitiva en la distribución poblacional. El desierto, o lo escabroso del terreno surcado por numerosas cordilleras y valles, ha dificultado el asentamiento de personas que tienen que enfrentarse a grandes obstáculos para las actividades agrícolas y de comunicación, condiciones que forjan la vida de sus habitantes. En este sentido, inserto un fragmento revelador de la entrevista que me concedió el dramaturgo chihuahuense Manuel Talavera:

[Tengo] imágenes llenas de luz, [...] de intenso calor, imágenes de los hombres del campo trabajando de sol a sol, haciendo producir a la tierra reseca a punta de sudor. Yo en un momento de mi infancia sí creía que la regaban con sudor, [por eso] una vez le pregunté a mi abuela: ¿De dónde sacan tanta agua para la tierra? Y [respondió lo] que me pareció una imagen muy bella: Es el sudor de los trabajadores. Yo sí me la creí. Viéndolo como una metáfora, verdaderamente esos hombres hacían producir la tierra a punta de sudor porque el sol es tremendo, es como si cayera fuego del cielo.²⁴

Para quienes no hemos vivido en ese territorio es difícil entender lo que implica, quizá por ello los creadores capitalinos soslayan las exploraciones de estos dramaturgos. Pero caminar a las dos de la tarde unas cuantas calles por Mexicali o Hermosillo en el mes de agosto bastaría para cambiar nuestra apreciación. Las condiciones geográficas y sociales se viven en ese territorio quizá con la misma intensidad que en las grandes ciudades vivimos la soledad, el vacío, la incomunicación o la violencia. El entorno marca las preocupaciones, obsesiones y apuestas de los dramaturgos, puesto que es la materia prima para ficcionar, para construir con los instrumentos de la convención aquello que teniendo raíces en la cotidianidad se convierte en metáfora sobre el escenario.²⁵ El medio crea una impronta, tal como una vez lo expresara la joven dramaturga tamaulipeca Jessica Canales: “Los chilangos entenderán claramente por qué hablamos de migración el día que a sus casas toque un desconocido pidiendo limones para no deshidratarse en el desierto. Nosotros

²⁴ Rocío Galicia, *Entrevista a Manuel Talavera*, Hermosillo, 23 de mayo de 2005. Inédita.

²⁵ En agosto de 2005 fui alumna del taller de Dramaturgia virtual que Enrique Mijares impartió en Hermosillo y pude constatar en carne propia cómo el entorno efectivamente determina, pues la obra que escribí *Vacío*, es reflejo de mi condición ciudadana y difiere sustancialmente de la violencia y la reflexión social que tienen los textos de mis compañeros nortños.

sabemos que va a morir en el intento de buscar el sueño americano.”²⁶ Efectivamente, esa realidad parece lejana para quienes habitamos la gran metrópoli, pero yo la viví en Hermosillo cuando una noche se me acercó un oaxaqueño, curiosamente un paisano mío, para pedirme diez pesos con los que podría pagar el hospedaje en un albergue destinado a los migrantes. Su petición me paralizó pues veía en un hombre de carne y hueso a un personaje de *Cartas al pie de un árbol* de Norzagaray o *El viaje de los cantores* de Salcedo.

Las palabras de Talavera y Canales son esclarecedoras del porqué la escritura y la geografía en este caso van de la mano y justifican de paso el concepto “dramaturgia del norte” desde sus protagonistas. Por su parte, Víctor Hugo Rascón Banda expresó en la conferencia magistral del Décimo Congreso Internacional de Literatura Mexicana Contemporánea: “Los autores que nacimos o vivimos en la frontera, aunque queramos escribir otros temas ajenos a este mundo no podemos sustraernos de nuestro origen y cargamos siempre en el equipaje de nuestra dramaturgia esas voces, esos personajes, esas historias, esos sueños y esas pesadillas que vivimos y nos marcaron para siempre.”²⁷ Esta expresión de Rascón Banda queda plenamente demostrada en la obra de sus coterráneos Edeberto Pilo Galindo (*Puente negro, El zurdo, Lomas de Poleo o Arizona en llamas*) y Antonio Zúñiga (*Estrellas enterradas, El tiradito, Una luna de Pinole y Pancho Villa y los niños de la bola*), así como en la producción del tamaulipeco Medardo Treviño (*En la tierra de las urracas, Príncipe Caballito de mar, Ampárame Amparo o Con el apagón*) y en las del propio Rascón, (*Sazón de mujer, La mujer que cayó del cielo y Apaches*).

Como hemos visto, los dramaturgos han tomado como materia prima los asuntos que atañen a sus comunidades, pero quienes además dirigen también han fincado una estética escénica a partir de las características geográficas, tal sería el caso de Ángel Norzagaray y su “estética del desierto”. Definida por el propio dramaturgo y director como una forma de trabajo que privilegia la máxima expresividad del actor con el mínimo movimiento, pues la intensa actividad en un lugar como Mexicali, podría ser causa de deshidratación y muerte. El objetivo de los actores es la eliminación de lo superfluo y la concentración de la energía. Sobre el escenario, la propuesta consiste en evitar las grandes

²⁶ Intervención presentada en el *VII Coloquio de Teatro Frontera Norte / South Border. Primer acercamiento Centro Sur*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, septiembre, 2003.

²⁷ Víctor Hugo Rascón Banda *et al.*, *Teatro mexicano reciente. Aproximaciones críticas*, compilador y editor: Samuel Gordon, México, The University of Texas at El Paso / Ediciones y Gráficos EÓN, 2005, p. 183.

escenografías, el desperdicio o una propuesta escenográfica que responda a un simple decorado.²⁸ Esas son las premisas de trabajo de su grupo de teatro *Mexicali a secas*. Por su parte, Sergio Galindo además de exponer sobre la escena a los personajes de la sierra sonoreense, lleva no sólo el contenido sino también su contextura en montajes como *Más encima... el cielo* y *¡Juilas!... que vamos lejos*. En estas puestas en escena que el propio autor ha llevado a cabo –y que pude ver en 2005– es posible observar las mismas características que menciona Norzagaray.

Respecto a la delimitación geográfica, es un hecho que prácticamente cualquier mexicano sabe dónde está el norte, pero no es tan sencillo establecer dónde comienza en la superficie nacional. La labor de tirar una línea que determine este territorio, implica la búsqueda de un parámetro que puede ser precisado desde la geografía o la antropología. Traspasando esta discusión, para este trabajo se entiende por zona norte el radio comprendido en la porción de tierra que abarca los estados de: Baja California, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León, Sonora y Tamaulipas, los cuales comparten rasgos culturales.

Como puede observarse, están incluidos los seis estados fronterizos además de Durango. Se añade este estado por ser el centro de operaciones de Enrique Mijares, quien es un actor total del teatro nortero tanto en su faceta de dramaturgo como en las de investigador teatral, formador de otros dramaturgos y editor.²⁹

La mencionada línea delimitante tocaría, geográficamente hablando, también a Sinaloa. De este estado el paradigma es sin duda alguna Óscar Liera. Sin embargo, por el momento no cuento con información precisa de dramaturgos de esa entidad. Salvo los

²⁸ Para mayor información consúltese: Armando Partida, “La estética del desierto. Entrevista con Ángel Norzagaray”, *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 3, núms. 14 / 15, enero-marzo de 2004, México, UNAM / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Querétaro / Instituto Veracruzano de Cultura / Conaculta-INBA-Instituto Cultural Helénico / Conarte / CITRU, p. 30.

²⁹ Cabe aclarar que la inclusión de Enrique Mijares en el panorama dramaturgico nortero no es una propuesta nueva, pues Armando Partida lo ha mencionado en los trabajos de reflexión que ha elaborado sobre el tema, los cuales han aparecido publicados en *Latin American Theatre Review* y el dossier “Teatro del Norte. Hacia una estética de la Frontera” de la Revista *Paso de gato*. Víctor Hugo Rascón Banda ha hablado de la obra y labor de Mijares en la revista antes citada y Luis Martín Garza lo incluyó en el ensayo “Tradición teatral en el norte de México”, publicada en *Teatro y Literatura dramática: Frontera Norte / South Border*, Presentación: Hugo Salcedo, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, p. 43-78. (Colección Milenaria). [Memoria de los Coloquios Binacionales México-Estados Unidos (1997, 1998, 1999 y 2000)].

publicados en el libro *Nueva dramaturgia sinaloense*,³⁰ de 1998, donde se reunieron obras de Dolores Espinoza (*Quinto mandamiento*), Antonio Martínez Páramo (*Para después del reino*), Elmer Mendoza (*El viaje de la tortuga panza rosa*), Ramón Perea (*La hija del R 15*), Miguel Ángel Valencia (*Vuelo de alebrijes*) y Cruz Manuel Villa (*La última sábana*). Habrá que emprender una investigación de campo, la cual seguramente arrojará nombres y obras que no han llegado a la publicación pero sí a su escenificación.

Ahora bien, la fragmentación de México en dos zonas climáticas (la zona tórrida y la zona templada norte) coincide con la demarcación territorial que Pancho Villa señaló como el campo de acción de la División del Norte. Tal circunstancia sirve para ubicar una atmósfera térmica norteña y la relación con la historia o cultura patrimonial regional. Se puede discutir que esta delimitación corresponde a una abstracción geográfica-política que no tiene que ver con el teatro, pero en un nivel más profundo observaremos que los aspectos geográficos e históricos forman parte de algunas líneas temáticas de esta dramaturgia.

Son varias las coyunturas que tuvieron que darse para la conformación del movimiento dramático del norte, entre las que destacan la formación de sus creadores, la economía nacional y también el reconocimiento obtenido por algunos dramaturgos o directores. Veamos cada una.

La necesidad llevó a jóvenes teatreros del norte a buscar la profesionalización sobre todo en ciudades como el Distrito Federal, Veracruz, Estados Unidos y Europa. Algunos ya no regresaron pero otros se formaron fuera para retornar al terruño con el propósito de afianzar el teatro en la región.³¹ Aunque en ciudades como Hermosillo y Chihuahua se cuenta actualmente con licenciaturas en teatro, éstas van encaminadas a la formación de actores, por lo que la mayoría de los dramaturgos del norte se han formado sobre todo en la práctica, en el enfrentamiento del oficio o en talleres conducidos por Emilio Carballido, Vicente Leñero, Hugo Argüelles, Jesús González Dávila, Jaime Chabaud, Tomás Urtusástegui, Estela Leñero, Hugo Salcedo y Enrique Mijares. La sola enumeración de estos nombres proporciona al lector un horizonte que reúne propuestas que van de la

³⁰ Véase *Bibliohemerografía*.

³¹ Tal sería el caso de Ángel Norzagaray que estudió teatro en la Universidad Veracruzana, Enrique Mijares que tuvo años de formación en el Distrito Federal y Europa, Hugo Salcedo quien hizo su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid o Virginia Hernández que estudió Literatura Dramática y Teatro en la UNAM.

poética aristotélica más ortodoxa a la dramaturgia virtual más perspectivista como la llama Mijares. Esta cuestión resulta fundamental por lo que aquí le dedicamos el Capítulo 3.

Por otra parte, el crecimiento de la economía de los estados del norte ha permitido que se destinen más recursos a la cultura, presupuestos que si bien siempre resultan precarios, aún así han permitido la aparición de varias publicaciones, la producción de algunas puestas en escena, la continuidad en la celebración de festivales y concursos, y el apoyo para que algunos de sus creadores se formen fuera de sus estados natales. Lejos estoy de afirmar que hay una bonanza económica en el norte reflejada en la cultura, de ninguna manera, pero sí es necesario reconocer que existen algunos apoyos para el fomento al teatro, que han apuntalado en fechas recientes tanto la producción como la edición. Sin embargo, no puede decirse que estos incentivos implican la misma intensidad en los siete estados que abarca la delimitación territorial que ya establecimos. Problemas para producir, obstáculos, falta de apoyo económico y de infraestructura, son señalamientos que los teatreros del norte han expresado en las entrevistas hechas en los últimos meses y que pueden corroborarse al conocer las condiciones en que subsisten. Difícil siempre resulta hablar sobre los apoyos financieros. Lo que sí es posible afirmar es que, aunque con dificultades, existe una producción en ascenso. En cuanto a las ediciones, rostro palpable del teatro, es pertinente señalar que en Tijuana el Centro de Artes Escénicas del Noroeste publica la revista *Espacio Escénico* y la colección *Los inéditos*, por su parte, Teatro del Norte A.C. es responsable de la publicación de las Antologías *Teatro del Norte*, que hasta el momento ha editado cinco volúmenes que incluyen textos de dramaturgos norteros; en Durango Espacio Vacío y la Universidad Juárez de Durango cuenta con 15 títulos en su colección *Teatro de Frontera*; asimismo, los gobiernos de los estados han apoyado esfuerzos editoriales: la colección *Historias de entretén y miento* en Coahuila, en Sonora la publicación de los textos ganadores del *Concurso del libro sonorenses*, y en Nuevo León, la Colección *Drama*, de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

En relación al reconocimiento que esta dramaturgia ha alcanzado, es innegable la repercusión que tuvo en el ánimo de los dramaturgos, la obtención de los premios Tirso de Molina; otorgados a Hugo Salcedo en 1989 por *El viaje de los cantores* y a Enrique Mijares en 1997 por *Enfermos de Esperanza*. Estos premios no sólo impulsaron la creación de la

región, sino al mismo tiempo dejaron entrever que los temas tienen un alcance que traspasa fronteras.

2.3 Génesis

Comenzaremos por señalar que la dramaturgia del norte es consecuencia del trabajo que cada creador realizaba en su región. Ellos fueron las semillas que darían origen al bosque posterior. Así, entre las décadas 80 y 90 del siglo XX, estos creadores sobre todo se dedicaban a la dirección teatral. Sus tareas iban encaminadas a levantar proyectos escénicos en muy difíciles condiciones, el objetivo entonces era formar sus propios grupos y públicos. En Ciudad Juárez Pilo Galindo creó el *Taller de Teatro 1939*, que lleva ese nombre en alusión al año en que se fundó el Partido Acción Nacional. Luego de años de formación en guión cinematográfico, bajo la tutela de Lola Bravo en Monterrey, Medardo Treviño volvió a Ciudad Victoria para convertirse en periodista de nota roja y simultáneamente constituir el grupo *Tequio*. Hugo Salcedo dirigía en Jalisco el grupo teatral *El Globo* conformado por estudiantes de preparatoria, con esa experiencia y algunos premios nacionales en su equipaje llegó a Tijuana en 1989. A Mexicali arribó Ángel Norzagaray para fundar el grupo *Mexicali a secas*, después de estudiar la carrera de Teatro en la Universidad Veracruzana. Con la carrera en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Virginia Hernández llegó a Ensenada, donde formó, junto con Fernando Rodríguez Rojero, la *Compañía de Teatro de Ensenada*. Manuel Talavera heredó de la maestra Esperanza Gutiérrez el grupo de teatro del Seguro Social de Ciudad Delicias, así alternó sus años de estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chihuahua con la dirección de escena. Enrique Mijares creó el grupo *Espacio Vacío* con el cual trabajó en las ciudades de México, Guanajuato, Aguascalientes y Barcelona para finalmente asentarse en 1980 en su natal Durango. En Sonora, Cutberto López se inició como actor y mimo con el grupo de la Casa de la Cultura de Hermosillo, según él, su trabajo como dramaturgo surgió en la invención de secuencias de pantomima; Sergio Galindo creó la *Compañía Teatral del Norte A. C.* y Roberto Corella fundó, con Paquita Esquer, *La Cachimba Teatro*. En tanto, Joel López Arriaga dirigía en Saltillo el *Proyecto Cultural Bama A. C.* Y Víctor Hugo Rascón Banda incorporaba en el teatro que escribía en el D. F. a los personajes e historias de Uruáchic, su pueblo natal.

Por otra parte, varios dramaturgos e investigadores ubican en el trabajo de Óscar Liera el punto de arranque de la dramaturgia regional. Él se convierte en el ejemplo de quien sale del terruño para formarse y retorna para asumir su cultura patrimonial como eje de algunas de sus obras.

Óscar Liera amaba profundamente a su tierra y a su gente, por quienes rechazó un futuro promisorio en la capital. Partía de la premisa de hacer un teatro que tuviera que ver con nuestro acontecer cotidiano, con mitos y tradiciones, leyendas y personajes de nuestro entorno: “Tenemos que hacer un teatro –decía– que nos identifique y nos defina.” Y así es como empieza a crear un teatro enraizado a su tierra, contando para ello con un grupo para el que escribió *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos*.³²

Resulta interesante ver cómo impactó Liera a los dramaturgos del norte. Al respecto Medardo Treviño dice: “Yo admiro mucho el trabajo de Óscar Liera, porque supo regresar a su tierra, trabajar por ella, hacer todo un esfuerzo con su grupo. No es aferrarse al terruño por ser aferrados, sino porque hay muchas cosas que contar y muchas cosas que decir.”³³ Liera fue efectivamente uno de los primeros creadores en abordar en sus obras asuntos locales, su sensibilidad aunada al conocimiento que tenía de su público, así como su contundencia en el manejo de los recursos escénicos, dieron como resultado un fuerte impacto en el teatro nacional, pues mereció el reconocimiento de la crítica y generó interés en otros creadores por explorar su propio contexto.³⁴ Mijares incluso lo señala como punta de lanza del movimiento, pero también reconoce la labor de otros creadores. “Otros, con su ejemplo o por iniciativa espontánea, vieron abierta la posibilidad de un desarrollo autónomo *in situ* [...]”³⁵

Al retornar Liera a Sinaloa y producir ahí, fue inobjetable el impulso que este creador dio al teatro regional. Sin embargo no fue una figura única pues, como se expuso

³² TATUAS: *veinte años de labor escénica*, presentación: Rodolfo Arriaga, Sinaloa, Difocur, 2002, p. 13.

³³ Rocío Galicia, *Entrevista a Medardo Treviño*, Hotel Everest, Ciudad Victoria, Tamaulipas, 6 de julio de 2004. Inédita.

³⁴ Consúltese: Hugo Salcedo, “La diversidad dramaturgica del norte de México”, en *[Estética de los confines.]Expresiones culturales en la frontera norte*, compilador: Javier Perucho, México, Verdehalago / Coordinación General para la Atención al Migrante Michoacano, 2003, p. 9-37.

³⁵ Enrique Mijares, “Los héroes y la historia nacional”, *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 3, núms. 14 / 15, enero-marzo de 2004, México, UNAM / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Querétaro / Instituto Veracruzano de Cultura / Conaculta-INBA-Instituto Cultural Helénico / Conarte / CITRU, p. 19.

antes, otros directores entonces y dramaturgos ahora, se encontraban trabajando en la conformación del teatro de su ciudad. Ahora bien, quiero aclarar que únicamente estoy citando a dramaturgos y que en la construcción de una empresa de estas dimensiones evidentemente intervienen directores, actores, promotores, escenógrafos, etcétera.

Por su parte, Armando Partida ubica como otro de los antecedentes del movimiento la Primera Muestra de Teatro Regional del Noroeste, llevada a cabo en 1984 en Culiacán. Ahí, una de las actividades paralelas fue un simposio que tuvo la finalidad de evaluar la situación de los grupos.³⁶ De esas sesiones de trabajo, del análisis de las coincidencias a las que hemos hecho referencia, surgió el término “Teatro del Norte” para aludir a una teatralidad específica. Considero que este es un momento clave, puesto que tal hallazgo significa el acceso a la conciencia de grupo. Es imaginable la satisfacción que pudieron tener los creadores norteños al constatar la similitud en sus apuestas temáticas y estéticas. Otro intento por construir lazos de unión entre los creadores serían las asociaciones civiles de teatristas que se conformaron en varios estados, así como el surgimiento del Consejo Regional de la Zona Norte,³⁷ en el cual fungieron como representantes: Virgilio Leos (director) por Nuevo León, Medardo Treviño (director y dramaturgo) por Tamaulipas, Gustavo García Torres (director) por Coahuila, Enrique Mijares (director y dramaturgo) por Durango y Óscar Erives (director) por Chihuahua.

Un ámbito de gran importancia en la consolidación de cualquier movimiento dramático son las publicaciones. En 1996 Mijares publicó tres obras de Jesús González Dávila (*Desventurados*, *Talón del Diablo* y *Las perlas de la virgen*), libro que inauguraría sin que nadie pudiera imaginarlo en ese momento, el proyecto editorial más fructífero de la zona Norte. Me refiero a la Colección Teatro de Frontera. Mijares, su grupo Espacio Vacío y la Universidad Juárez de Durango, han mantenido por nueve años una colección que actualmente cuenta con 15 títulos, donde se han publicado 97 obras de teatro de 20 dramaturgos mexicanos, la mayoría norteños.

En 1998 aparece en Tijuana la primera de las antologías *Teatro del Norte*, iniciativa editorial de Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo, quienes encabezaban por esos años Teatro del

³⁶ Armando Partida, “Primera Muestra Regional de Teatro del Noroeste”, *Teatro adentro al descubierto*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 26.

³⁷ Este Consejo surgió a instancias de los propios creadores en 1991 en la Ciudad de Aguascalientes en el marco de la *XII Muestra Nacional de Teatro*.

Norte A. C. Hasta el momento han salido a luz cinco antologías que han aglutinado las propuestas dramáticas tanto de consolidados dramaturgos como de jóvenes promesas. En la primera antología se incluyeron obras de quienes son punta de lanza de esta dramaturgia: Hernán Galindo, Enrique Mijares, Hugo Salcedo, Manuel Talavera y Medardo Treviño.

Tanto a Teatro de Frontera como a Teatro del Norte debemos la edición y difusión de la obra de los dramaturgos norteños, sin embargo, también habría que citar el espacio que la revista *Tramoya* ha dado para la publicación de obras de Medardo Treviño, Cutberto López, Enrique Mijares, Joel López Arriaga, Víctor Hugo Rascón Banda y Hugo Salcedo.

Por otra parte, en 1997 se tuvo necesidad de comenzar un proceso de análisis del teatro de la región. Lo que condujo a la celebración de los coloquios binacionales *Frontera Norte / South Border* (1997, 1998, 1999, 2000, 2001 y 2003), organizados por la Asociación Civil *Teatro del Norte*. Adolfo Zúñiga define los objetivos de la asociación así:

[...] quienes viven en los estados del norte del país manifiestan una intensa similitud en su forma de ser, de comunicarse, de desarrollarse. Entonces nos dimos a la tarea de iniciar una labor para lograr la identificación del trabajo escénico norteño; es decir, del teatro del norte de la República con la finalidad de consolidar trabajos hasta ahora dispersos, aunque con objetivos, visión y realización semejantes.³⁸

El espacio de reflexión y confrontación generó una memoria del evento que aglutina las ponencias presentadas entre 1997 y el año 2000,³⁹ donde se compilan los textos presentados en los cuatro primeros coloquios. Esta publicación da cuenta de la intensa labor realizada y de las preocupaciones de los creadores y académicos alrededor del teatro de la zona norte. El compendio abarca la historiografía del movimiento teatral en los estados fronterizos, remitiéndose en algunos casos hasta la llegada de los españoles a esas tierras. No obstante, prevalece la exposición de la creación teatral actual en la región. Asimismo hay reflexiones acerca de la producción teatral y las experiencias de promoción y difusión.

³⁸ Adolfo Zúñiga, "Teatro del Norte, organización y proyecto", *Teatro y literatura dramática: Frontera Norte / South Border*, Presentación: Hugo Salcedo, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, p. 370 (Colección Milenaria). [Memoria de los Coloquios Binacionales México-Estados Unidos (1997, 1998, 1999 y 2000)].

³⁹ Sesiones de reflexión llevadas a cabo en los estados de Baja California (1997), Monterrey (1998), Ciudad Victoria (1999) y Saltillo (2000). Posteriormente se realizaron dos más en 2001 y 2003, este último evento realizado en Puebla, al cual asistí como ponente. La exposición y debate de los dramaturgos norteños me generó el deseo de emprender una investigación sobre el tema.

En última instancia, la lectura de este libro nos revela los esfuerzos por construir un teatro en la zona norte. La celebración de estos coloquios fue una forma de organización frente a una cultura centralista que no apoyaba las iniciativas creativas de la provincia.

Esos son los referentes colectivos que han aglutinado a los dramaturgos norteños pero, como se mencionó antes, considero que lo fundamental fue y sigue siendo el trabajo y las propuestas escénicas que cada dramaturgo ha llevado a cabo en su región, lo cual ha determinado la génesis del movimiento, pues sin la práctica teatral, sin los pasos que se han dado para la formación de agrupaciones y sin un público, el surgimiento de la dramaturgia norteña sería impensable. En ese sentido, hay que señalar que gran parte de los dramaturgos considerados como paradigmáticos del movimiento son hombres de teatro en toda la extensión de la palabra. Su experiencia escénica en varios casos dio inicio en la actuación, continuó en la dirección y al no encontrar textos que tuvieran que ver con su realidad, comenzaron a escribir. La necesidad los llevó a tomar la pluma.

Roberto Corella, dramaturgo sonoreense, me expresó en entrevista, de la escasez de textos teatrales que padece la provincia. Ahora bien, de los textos que llegan a sus manos hay que arribar a un segundo momento: ver que se ajusten a las características e intereses de los muchachos con que cuenta,⁴⁰ pues en la mayoría de los casos se trata de jóvenes que en realidad no son actores. Al revisar Corella obras del Distrito Federal, se encontró que temáticamente le eran tan lejanas como las europeas. Lo mismo le ocurrió a Talavera, no encontraba un texto que le significara, que le interesara como autor llevar a escena. Si ahora resulta un problema encontrar textos teatrales en los estados, antes fue una tarea más desoladora aún. Ante el desierto editorial los autores empezaron a escribir sobre lo que conocían, lo que les era cercano, ahí está el corazón de esta dramaturgia. Esta condición trajo consigo el acercamiento del público, lo cual ha retroalimentado al teatro regional. Por ejemplo, Mijares advirtió la importancia de los espectadores cuando montó en 1984 *Los ilegales* de Víctor Hugo Rascón Banda. La temática de la obra fue aceptada por el público como propia y fue esa obra el parteaguas en la trayectoria del dramaturgo de Durango, pues lo llevó a cambiar su repertorio como director y a aclarar su apuesta creativa como autor.⁴¹

⁴⁰ Rocío Galicia, *Entrevista a Roberto Corella*, Hermosillo, 23 de mayo de 2005. Inédita.

⁴¹ Enrique Mijares, "Prólogo", en: *Víctor Hugo Rascón Banda*, Teatro de Frontera 13/14, Durango, Espacio Vacío / UJED, 2004, p. 9-10.

Hoy el archipiélago se mantiene con algunos espacios editoriales y con el interés de los académicos en el estudio de una dramaturgia que ha venido a refrescar el panorama nacional. Es casi ya natural que en México y Estados Unidos en cada evento académico teatral se discurra sobre esta dramaturgia. La aparición en este ámbito data del año de 1997 en los Coloquios de Kansas y el organizado en Espacio 1990 de la Ciudad de Puebla.

2.4 Líneas temáticas

En diversas fuentes sobre la historia de México podemos advertir que el norte ha sido el núcleo de debates y fantasías que van desde la pretensión de ubicar en esa zona la ciudad mítica de Aztlán, o la idea de que en ese rumbo se encontraban las ciudades de oro anunciadas por Cabeza de Vaca en el siglo XVI, hasta la posibilidad de mirar la región como la antesala del sueño americano contemporáneo. Tomando como referencia ese marco temporal, tan amplio como plagado de ficción, en el cual podría insertarse cualquier relato real o imaginario, presento ahora un intento de acercamiento al estudio del conjunto de obras.

El corpus resulta enorme y de gran riqueza, motivo por el cual es conveniente echar mano de líneas temáticas que nos permitan establecer parámetros de observación de los textos atendiendo al tema. La idea de tal agrupamiento responde a la intención de organización, sin que ello implique un *corset* que lejos de potenciar la reflexión, nos aplane el panorama o soslaye su exuberancia. Responde también al deseo de romper con ese estereotipo, con esa creencia de que la dramaturgia nortea únicamente expone historias de indocumentados, cholos o pachucos. La lectura de las obras que hasta ahora he llevado a cabo me permite distinguir las siguientes líneas temáticas:

- a) Frontera.
- b) La denuncia de lo que acontece en el entorno.
- c) Cultura patrimonial regional.

Tales líneas me parece que recuperan la esencia de las obras y dan cuenta del hecho de que la frontera como tema comparte relevancia con las otras dos. Así pues esbozo cada una de ellas.

a) La frontera

Este concepto es tan sinuoso como complejo, por lo que quiero paulatinamente transitar por diversas asociaciones respecto a “lo fronterizo”, lo que nos dará una vía de acceso a los textos teatrales que entrañan el tema.

Resulta natural asociar como sinónimo del término “frontera” aquello que se relaciona con las periferias, los confines o límites, así el nacimiento de “lo fronterizo” se presenta estrechamente ligado a las propias limitaciones corporales, para luego trascender hacia el ámbito geográfico. La frontera es entendida por principio de cuentas como un espacio de confrontación en constante movimiento. Ya que: “[...] las fronteras nacen sobre campos de batalla de todo tipo. [Son] zonas donde se disputa el espacio vital o la redefinición de los límites propios y ajenos. Toda frontera es tensión, lucha y debate hacia dentro y hacia fuera.”⁴² Desde hace ya varias décadas, “la frontera” como concepto ha ocupado la atención de diversas disciplinas, aunque también es imprescindible señalar que los propios habitantes de estas zonas han elaborado un conglomerado de metáforas emocionales atendiendo a sus propias experiencias e impresiones relacionadas con el entorno. En este sentido, José Manuel Valenzuela Arce ha señalado metáforas que aluden a la ruptura, la mutilación territorial, la herida abierta o la fractura.⁴³ O como lo señala Víctor Hugo Rascón Banda: “La tierra donde la patria comienza y termina la vida.”⁴⁴ Dichas percepciones interesan sobremanera, pues son la materia prima que desde la mirada particular de cada dramaturgo, se convierten en textos dramáticos como: *El viaje de los cantores* y *Sinfonía en una botella* de Hugo Salcedo, *Hotel Frontera* de Sandra Mendoza, *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray, *La ruta de las abejas* y *El cazador de gringos* de Daniel Serrano, *Border Santo* y *Expreso Norte* de Virginia Hernández o *Sepultados* de Medardo Treviño.

⁴² Fernando Buen Abad Domínguez, “Fronteras de la imagen”, *Regiones de México. Diálogo entre culturas*, año 1, número 3, abril de 2003, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 7.

⁴³ Consúltase José Manuel Valenzuela Arce, “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”, *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México Estados Unidos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 33-67.

⁴⁴ Víctor Hugo Rascón Banda, “El teatro de la frontera norte”, *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 3, núms. 14 / 15, enero-marzo de 2004, México, UNAM / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Querétaro / Instituto Veracruzano de Cultura / Conaculta-INBA-Instituto Cultural Helénico / Conarte / CITRU, p. 16-18.

Como ejemplo del tratamiento que un dramaturgo hace del tema, quiero referirme al texto de Treviño, obra donde el Río Bravo se convierte en una presencia omnisciente. Medardo nació y vivió hasta su adolescencia en las inmediaciones de ese río, por lo cual, ver pasar los cadáveres inflados por las aguas del Bravo resultaba parte del acontecer cotidiano. En esta obra vemos accionar a las ánimas de los inmigrantes que intentaron cruzar por el río a los Estados Unidos. El río está ahí como vía de cruce y como puente entre la vida y la muerte.

CADÁVER DE MUJER SUICIDA: ¡Y el río! ¡El río!, presente, siempre presente.

MUJER SUICIDA: Sabía que iba a morir así. Pero que el río me arrastraría y me llevaría al mar. Me desaparecería entre las olas, los delfines; iba a regresar después convertida en brisa, o escondida en un caracol o en forma de huracán.

CADÁVER DE MUJER SUICIDA: Pero te aventaste a un río que también estaba muriendo, y quedaste atrapada entre las hierbas, las raíces, el soquete.⁴⁵

Sepultados entraña el problema de la migración desde múltiples ramas que a manera de hiedras nos rodean para obligarnos a mirarlos.

Medardo Treviño [...] concibe esta visión de la frontera desde perspectivas irradiantes para que las imágenes del Ángel y la prostituta, del pollero y del ilegal, del tatuado y del sacerdote, del niño y de la niña, vale decir, de las esperanzas, se multipliquen y extiendan sobre nosotros sus alas promisorias. Lo aborda todo desde el sueño, esto es, desde el ángulo que se abre para abarcar todas las posibilidades, como una invitación a replantearnos la realidad de los que emigran porque no les queda otra salida y de los que nos quedamos a verlos morir en el intento.⁴⁶

Ahora bien, la frontera es un espacio limítrofe, un sitio que rotundamente nos obliga a entender que existe el otro y en esa medida también a cuestionarnos sobre la propia identidad. El discurso racial y étnico es tomado por Gerardo Navarro en sus textos *Sparky G, el gitano fronterizo* y *Schitzoethnic*.

⁴⁵ Medardo Treviño, "Sepultados", en *Dramaturgia del Norte* (Antología), Nuevo León, Conaculta / Consejo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2003, p. 451.

⁴⁶ En presentación de Enrique Mijares, *Dramaturgia del Norte...*, p. 36.

Vista la frontera como zona de conflictos, de encuentro, de choques culturales, tiene una manifestación extrema en *Schitzoethnic*. Monólogo para dos personajes interpretados por el mismo actor, quien dividido por una línea diagonal en su geografía personal, interpreta a Víctor, poeta marihuano con cierto talento desconocido, residente de Tijuana, y a William, guardia alcohólico norteamericano, de ascendencia irlandesa, con cierta educación y mucho resentimiento hacia el mundo. Estos roles se sintetizan en un experimento lúdico enloquecido donde el conflicto se muestra en el plano existencial y lingüístico. La obra es terreno de confrontación entre dos economías, dos visiones del mundo que tiran con fuerzas iguales hacia dos zonas del mismo ser. Gerardo Navarro propone un hombre híbrido, efervescente en sus contradicciones internas, reflejo del caos externo que implica la frontera. Por la forma de presentación que hace Navarro del binomio William-Víctor el espectador es conducido hacia una interpretación múltiple.⁴⁷

“La frontera así entendida, lejos de agotarse en su dimensión geográfica, estratégica o política-administrativa, se caracteriza sobre todo por su fuerte carga simbólica, ya que es indisociable de la idea misma de nación.”⁴⁸ La frontera como la sugiere el dramaturgo “tijuandiego” Gerardo Navarro supone la copresencia de culturas y la multiplicación de los contactos interculturales.

Los dramaturgos que abordan la frontera en sus textos nos sitúan ante diversos temas que implican conceptos asociados con la maquila, identidad, indocumentados, enfrentamiento cultural, antros, contraste económico, migración, contrabando, narcotráfico, prostitución. Así, en tono de comedia, Hugo Salcedo en su obra *Sinfonía en una botella* plantea la vida cotidiana en una cola interminable de autos frente a una garita:

EL DE A PIE: (*Hacia David.*) Pinches güeros, ya sabe usted cómo son. Allá del otro lado hay muchos policías, como cuando lo del Mc Donald's. Algo han de haber detectado. Pero no se preocupe, si algo quiere, un sandwich, una soda, o algo, yo estoy para servirle con mucho gusto.

JACKIE: No es por eso, gracias. Es que... ¿Qué horas son?

LA HERMANA: (*Que desde su auto ha escuchado la conversación.*) ¿Que nos vamos a tardar? ¿Y por qué?

JACKIE: Es que los gringos han encontrado algo allí adelante, ¿no?

EL DE A PIE: Este, sí. Yo creo que eso es.

LA HERMANA: (*A Enrique.*) ¡Me va a dar el mareo!

⁴⁷ Rocío Galicia, “La dramaturgia norteaña como geografía de conflicto: tres ejemplos de teatro y entorno”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, año IX, número 23, vol. 10, mayo-agosto 2004, p. 114.

⁴⁸ Gilberto Giménez, “¿Culturas híbridas en la frontera norte?”, *Regiones de México. Diálogo entre culturas*, año 1, número 3, abril de 2003, México, Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 17.

SOCO: (A Graciela.) Oiga, señorita, oiga. ¿Le dijo algo el señor de la cubeta? ¿Sabe cuánto tiempo vamos a estar aquí?

GRACIELA: Creo que más de lo normal. Parece que pararon a unos allí adelante. Mire. (Salen del auto.)

SOCO: Sí, ¿verdad?

GRACIELA: Y algo platican. Con seguridad y encontraron contrabando, o yo qué sé.

SOCO: ¿Y por qué nos tienen que tocar a nosotros? ¿Por qué precisamente ahora?

LA HERMANA: (Al de a pie.): ¿Y si se trata de asesinos narcosatánicos?

SOCO: ¿Narcosatánicos?

LA HERMANA: Sí. Yo he visto cómo se organizan y pasan por las fronteras en carros blindados, todos cubiertos, arrollando a la gente y echando balazos a diestra y siniestra, sin importarles nada de nada.⁴⁹

La línea temática efectivamente reúne obras que abordan diversos subtemas, pero repito que no es la única veta de exploración. Los fragmentos de los tres textos seleccionados son una pequeña muestra de los discursos, los tonos, la visión y el registro de lenguajes de la dramaturgia actual del norte.

b) La denuncia de lo que acontece en el entorno

Como lo hemos señalado a lo largo de este capítulo, los dramaturgos norteños tuvieron la necesidad de hablar de sus circunstancias inmediatas, así la violencia que viven de manera cotidiana en ciudades como Laredo o Tijuana comenzaron a ser una fuente para la creación teatral. El tema de esta línea es inagotable y su vastedad incluye propuestas que se internan en los subtemas: casos de injusticia, corrupción, atropellos, disputas, devastación del medio ambiente, homicidios, etcétera. En este grupo pueden incluirse obras como *Con el apagón* de Medardo Treviño; *La mujer que cayó del cielo* y *Sazón de mujer*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *Espinazo del diablo*, *Giro negro* y *Territorio en conflicto*, de Enrique Mijares; *Desierto* y *Yamaha 300*, de Cutberto López; *Selena, la reina del Tex Mex* y *La ley del rancho*, de Hugo Salcedo; *Clarín de la noche*, de Manuel Talavera; *Mira, paloma, tu vuelo* de Roberto Corella; *Colonia Progreso*, de Luis Heraclio Sierra; *¡Ahí viene el tren!*, de Joel López Arriaga; *Más encima... el cielo*, de Sergio Galindo y *Matar*, de Carlos Sánchez, entre muchas otras.

⁴⁹ Hugo Salcedo, "Sinfonía en una botella", en *Cien años de teatro mexicano*, CD rom, México, SOGEM, 2002.

El espectro de esta línea temática también es enorme, pero me referiré sólo a un subtema, el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez. Asunto que se ha convertido en un asunto recurrente de las propuestas dramáticas de los últimos años. Hasta el momento tengo noticia de 13 textos teatrales,⁵⁰ de los cuales tomo seis ejemplos:

Hotel Juárez, de Víctor Hugo Rascón Banda:

COMANDANTE: [...] Con el cuento de las muertas de Juárez, a cualquier desaparecida la cargan a la listita. Vuelve a tu casa. Aléjate de Juárez. Déjanos tu dirección y tu teléfono y te mantendremos informada. ¿A qué te quedas? ¿No te da miedo morir a ti también? ¿Para qué te arriesgas? Tienes la edad. Tienes el físico. Hasta te pareces a muchas de las muertas. Estás sola en Juárez. Estás muy chula. Y no tienes a nadie acá. Estas solita.⁵¹

Lomas de Poleo, de Pilo Galindo:

MATY: ¿Y qué me vas a hacer...? ¿Eh, Mauro? ¡Me vas a rasgar la ropa, me vas a arrancar la piel así!! (*Le comienza a arrancar la ropa a jirones.*); Y luego me vas a llenar de tu baba pegajosa y hedionda...! ¿Eh, Mauro...? ¿Me vas a embarrar de tu semen venenoso e inútil! ¡Me vas a morder los pechos hasta arrancarme los pezones...! ¿Eh, Mauro, qué me vas a hacer?⁵²

Estrellas enterradas, de Antonio Zúñiga:

BETY: Me volteó para quitarme los zapatos. Le vi las manos, eso sí. Los dedos eran... eran... ya no me acuerdo. Se le saltaban las venas, eso sí. Parecía que tenían todas las venas armadas como arnés eléctrico, como cable de alta tensión. Batalló para quitarme el zapato, pero cuando al fin pudo se rió. Me quise levantar ya sin aire y me pegó con el tacón en la cabeza con toda su fuerza. Mientras me quedaba dormida alcancé a ver que amarró mi zapato en el espejo del carro... (*Silencio*) Después me quedé dormida... (*Silencio*) Y hasta ahora siempre pensé que estaba dormida... (*Silencio*) Pero estoy muerta.⁵³

⁵⁰ Otras obras sobre el tema son: *Almas de arena*, de Guadalupe de la Mora, *A escasos kilómetros* [Posteriormente reitulada *Kilómetro 700 o una hora antes de llegar*] de Miguel Ortiz; *Antígona*, adaptación de Perla de la Rosa; *Mujeres de Ciudad Juárez*, de Cristina Michaus; *Rumor de viento*, de Norma Barroso; *Mujeres de polvo*, de Humberto Robles y Laura de Ita; *Justicia light*, de Ernesto García y *Los trazos del cielo*, de Alan Aguilar y el grupo Conjuro Teatro.

⁵¹ Víctor Hugo Rascón Banda, "Hotel Juárez", *Víctor Hugo Rascón Banda*, Teatro de Frontera 13 / 14, Durango, UJED / Espacio Vacío, 2004, p. 501.

⁵² Edeberto [Pilo] Galindo, "Lomas de Poleo (morir con las alas pegadas)", *Dramaturgia del Norte...*, p. 180.

⁵³ Antonio Zúñiga, "Estrellas enterradas", en *Teatro de la Gruta*, presentación: Luis Mario Moncada, México, Conaculta/ Centro Cultural Helénico, 2001, p.261. (Fondo Editorial Tierra Adentro, 229).

La ciudad de las moscas, de Virginia Hernández:

EL HOMBRE DEL BALDÍO (*Alterado*): Te equivocas. Yo no soy ese, hay muchos por ahí. Estás confundida. No deberías andar merodeando, y menos en esos lugares. Un día te vas a llevar un buen susto. No sabes de lo que son capaces esos tipos. [...] Matarían por un trago, por conseguir una raya, un gallo, un globito, un clico, un rebote, talco, cemento, thinner, gasolina, lo que sea, por eso matarían. [...] Se tiran una chava y no les queda ni un recuerdo, tienen el cerebro atrofiado, no hay sensación de nada. No se acuerdan de los gritos ni de las súplicas, ni de la cara de espanto de las mujeres [...]⁵⁴

Deserere, de Cruz Robles:

ALEJANDRA: No logro concebir cómo individuos tan mortales como nosotros pueden vivir, despertarse en las mañanas, convivir con sus hijos cometiendo semejantes brutalidades.

PATY: Los de la maquila no quieren venir, tienen miedo, les han estado haciendo preguntas, todos dicen que no la conocían. Nadie sabe nada. Algunos han sido amenazados, temen por su vida.

ALEJANDRA: La muerte lo cambia todo.

MAMA: Duérmase, mi niña, duérmase ya, porque viene el coco y la comerá.

ROSAURA: Mamá ¿Quién es el coco?

MAMA: Hombres muy feos que entran en las noches a las casas de las niñas bonitas como tú, o las esperan agazapados en la oscuridad de la noche, que levantan sus brazos llenos de fuerza y los dejan caer sobre su rostro acabando de un tajo con sus sueños de niñas inocentes.⁵⁵

Jauría, de Enrique Mijares:

GAVILÁN: Me estacioné en el callejón y me le senté juntito. Me dieron ganas de lamerle las heridas de las piernas. ¡Paloma! Despacito. Chuparle las lágrimas Cuidarla. ¡Paloma! Beberme sus fluidos. Ganarme su corazón. ¡Palomita!

PASAJERO 1: ¡Y ella te abrió las puertas del tesoro!

PASAJERO 2: ¡Cómo no, si fuiste su salvador!

GAVILÁN: Empezó a dar de gritos.

PASAJERO 1: Pinche vieja.

GAVILÁN: Me dejó tatuado el pecho con las uñas.

PASAJERO 1: Cuánta ingratitud.

GAVILÁN: Me cae que si ella no hubiera puesto resistencia... Nunca me hubiera atrevido. Soy padre de familia, cumplidor, sano. Incapaz de matar una mosca.

⁵⁴ Virginia Hernández, "La ciudad de las moscas", en *Virginia Hernández*, Durango, UJED / Espacio Vacío, 2005, p. 252. (Col. Teatro de Frontera, 15).

⁵⁵ Cruz Robles, *Deserere*. Inédita.

PASAJERO 2: Ni que hubiera sido quintito.

GAVILÁN: Traté de ablandarla con un par de golpes. Se creció al castigo. Lo intenté todo, todo... Bien dicen que sólo la mujer que quiere se deja violar.⁵⁶

Seis visiones dramáticas de un asunto que nos indigna, que duele hondo, avergüenza y asquea. Seis hombres y mujeres que deciden gritar ante la ineptitud, la corrupción, el manejo de influencias y la podredumbre en que nos encontramos, no en Ciudad Juárez, sino en el país entero. Coraje e impotencia que como erupción volcánica se vuelca sobre el papel, como le sucedió a Sergio González Rodríguez al escribir *Huesos en el desierto*. ¿Para qué el teatro sino para confrontar y enfrentar? Parecieran decirnos estos dramaturgos que abren la herida llena de pus para internarse en la geografía del peligro.

c) La cultura patrimonial regional

Los personajes legendarios y los hechos relevantes que forman parte del imaginario colectivo de los habitantes de la región son tomados por algunos dramaturgos como punto de partida, para llevar a cabo no una apología o la consignación simple de los hechos históricos, sino para realizar una revisión crítica del pasado a la luz del presente. Mijares señala al respecto: “[...] se alza una importante oleada de obras de los dramaturgos del norte dedicadas no sólo a ciertos episodios históricos protagonizados por determinados personajes locales, sino también a una gran variedad de acontecimientos que en rigor forman parte de la prosa cotidiana, pero que han sido relevantes para la configuración de la idiosincrasia y el desarrollo cultural del norte del país.”⁵⁷

Bajo esta línea temática nos encontraremos los subtemas: actores de la revolución mexicana (Pancho Villa, Madero, Guadalupe Tovar), santones (Juan Soldado, El Niño Fidencio, Jesús Malverde, Teresa Urrea), personajes destacados de la vida cultural (los hermanos Revueltas, Nellie Campobello, Dolores del Río) y figuras emblemáticas en la construcción de los estados (apaches, revolucionarios de la bola).

Comencé este apartado refiriendo cómo el norte ha sido durante siglos un espacio abierto a la fantasía. Quizá por ello encontramos distintas figuras heroicas o religiosas que

⁵⁶ Enrique Mijares, *Jauría*. Inédita.

⁵⁷ Enrique Mijares, “Los héroes y la historia...”, p. 19.

encontraron terreno fértil en el desierto y la frontera. El caso de los santos populares es particularmente interesante, puesto que aun sin el reconocimiento de la iglesia católica, su culto no sólo ha permanecido sino que se ha extendido, tal es el caso de Jesús Malverde y el Niño Fidencio. Liera, supo ver en Malverde y Heraclio Bernal a dos figuras imprescindibles del imaginario colectivo de la región. El impacto de estos héroes de los vencidos, abrió paso a considerar como objeto de exploración la cultura patrimonial regional.

De la “re-visión” de la historia oficial, así como de los mitos y leyendas locales surgen los textos *Madero*, de Adolfo Torres; *Niño Bandido* y *La casa de las paredes largas*, de Gabriel Contreras; *Bárbara Gandiaga*, de Hugo Salcedo; o *El niño del diamante en la cabeza*, la trilogía *¿Herraduras al centauro?*, así como *Fanfarria y canto de guerra*, todas ellas obras de Enrique Mijares; *Por siempre a rosas*, *Santa de Cabora*, de Roberto Corella; *El centauro y los cómplices*, de Ernesto García; *Apaches*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *Cantata a Carrera Torres* y *El Nuevo Santander*, de Medardo Treviño; *Tomóchic*, de Joaquín Cosío; *Canción de Cuchillo Parado*, de Manuel Talavera; *El tiradito* y *Pancho Villa y los niños de la bola*, ambas de Antonio Zúñiga y *Alma de mi alma* de Elba Cortez.

En esta línea temática encontramos obras que apelan a la memoria colectiva y a la reflexión de los hechos pasados para entender el presente. Los personajes se convierten así en piezas claves para entender la propia constitución de la sociedad. Pero si la historia oficial marca un único camino y proclama la existencia de una verdad, a esta dramaturgia la caracteriza el ofrecer visiones encontradas, el plantear la duda y el avanzar en la desmitificación de las figuras. Tal sería el caso de Pancho Villa, quien de ser un héroe o villano de la revolución, es visto por Mijares en *¿Herraduras al centauro?* como un ser preocupado por actuar para la cámara cinematográfica, aspecto que hace a Villa parte integrante de un presente caracterizado por el estigma de los medios masivos de comunicación.

Para concretar lo enunciado sobre esta línea temática, ejemplificaré con la obra *El niño del diamante en la cabeza*. José Fidencio de Jesús Síntora Constantino (1898-1938), el Niño Fidencio, fue para sus adeptos un Mesías que aliviaba el dolor y la enfermedad; para sus detractores –fundamentalmente médicos– fue un charlatán o un demente. Podemos imaginar la dimensión de este personaje si consideramos que Espinazo, Nuevo León, pasó

de ser un pueblo insignificante a convertirse en un centro espiritual visitado en marzo de 1928 por 30 mil personas que acudieron en busca de un milagro. El ferrocarril, único medio de transporte por el que era posible el acceso a este poblado, llegaba abarrotado de paralíticos, dementes, leprosos y enfermos de toda clase. Entre esa multitud, el 8 de febrero de 1928, arribó el Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, el general Plutarco Elías Calles, legitimando así el ejercicio curativo del niño milagroso. Diversas versiones apuntan a que fue el curandero quien aconsejó al presidente la conformación del Partido Nacional Revolucionario, actualmente PRI.

La “re-visión” del pasado estaría dada hasta aquí, sin embargo, Mijares va más allá al integrar a su propuesta dramática el asesinato de Luis Donaldo Colosio ocurrido en Lomas Taurinas. Así, Fidencio, Colosio y los adeptos de cada uno conviven en realidades distintas que se unen para hacer referencia a la creación de un partido y a su desmoronamiento. Traslape de tiempos y geografías que nos da pie para entrar al siguiente capítulo, donde expondremos las características estructurales de la dramaturgia del norte. Estación que alude a un cruce de caminos, un punto donde se intersectan temática y rasgos estructurales, y también superficie de encuentro donde convergen diversos trayectos y distintas direcciones.

Capítulo 3 **Archipoética. Dramaturgia virtual**

En el siglo XX y principios del XXI hemos sido testigos de cambios políticos, sociales, científicos y tecnológicos que se han sucedido de manera acelerada como nunca antes en el devenir histórico. En el ámbito político-social, las guerras mundiales, los diversos golpes de Estado en América Latina, la desintegración de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y la caída del muro de Berlín, por ejemplo, han reconfigurado no sólo la geografía de los países, sino la visión y perspectiva de los habitantes de todo el globo terráqueo. En la esfera científica, las teorías de la relatividad, el caos, la incertidumbre y los fractales, así como los avances respecto al desciframiento del código genético han impactado nuestra percepción de la realidad. Respecto a la tecnología, los viajes espaciales, los medios masivos de comunicación y el uso de sistemas computarizados han creado relaciones inéditas entre el individuo y los “otros”. Tales cambios vertiginosos han traído sensaciones de incertidumbre e inestabilidad que han contribuido a modificar nuestra visión del mundo.

Ante estas circunstancias, las estructuras y los modelos tradicionales –aunque se siguen y seguirán empleando– han dejado ver sus fracturas y su imposibilidad para distinguir y analizar nuevos fenómenos intrínsecamente relacionados con el modo de vida actual. Esta situación ha puesto de manifiesto la crisis del canon que en términos literarios se ha enfrentado a la emergencia de obras “ambiguas” o “híbridas” que no corresponden a los géneros convencionales. Hoy, las fronteras entre el periodismo, la investigación y la literatura se tornan difusas. Nunca como en estos tiempos se ha cuestionado la existencia de modelos unívocos para la creación y apreciación de las obras literarias, plásticas o musicales. Ahora sabemos que diversas personalidades académicas han rescatado del olvido o la indiferencia la obra de autores minoritarios o marginales que por cuestiones políticas, ideológicas o de mercado fueron soslayados en su momento. Los críticos cuestionan hoy la congruencia de sostener un canon globalizador y plantean la necesidad de atender los fenómenos creativos desde múltiples aristas. Así, el catedrático chileno Iván Carrasco expresa:

Al canon lo hemos concebido como una forma inmutable, sin embargo, recientemente los especialistas lo han descrito como una construcción ‘histórica,

plural, según factores individuales, culturales, políticos o ideológicos, conformada por heterogeneidades, complejidades y contradicciones.’¹

Lo cual demuestra que incluso un armazón que parecía de naturaleza imperturbable se ha tenido que adaptar a las nuevas condiciones. Pero si partimos de la idea de que el canon corresponde a la visión imperante en una determinada etapa histórica, entonces para estos tiempos se haría necesaria una forma más flexible y abierta en consonancia con el dinamismo de las sociedades, la circulación de la información y la diversificación de los modos de vida a que hace referencia Lipovetsky.²

En el terreno teatral, Armando Partida, quien ha estudiado a profundidad los modelos de acción dramática señala: “[...] en el siglo XX, sobre todo a partir de la segunda posguerra mundial, nos encontramos con la irrupción abierta de un cierto eclecticismo genérico y estilístico que ha privado en la dramaturgia desde entonces, lo cual ha venido a complicar el panorama de las definiciones a ultranza, hoy del todo obsoletas.”³

Esta condición de obsolescencia se advierte en la manera en que son contempladas las obras ubicadas en el panorama de la dramaturgia del norte y del teatro mexicano en general. El problema se suscita al pretender analizar los textos con herramientas rígidas o bajo parámetros cerrados, por ejemplo, la pretensión de esperar un final que denote la posición del dramaturgo ante el tema o buscar el respeto irrestricto a los géneros dramáticos. Desde ese planteamiento pareciera que el canon en su vertiente genológica⁴ sigue siendo un principio rector, de sumisión incluso, aun cuando la realidad, y por ende la creación, nos brinda obras que cada vez son más eclécticas, ambiguas o incompatibles con esa taxonomía. Son pues, a final de cuentas, obras que guardan congruencia con nuestra actual concepción del mundo.

Pero el asunto no culmina ahí, en el panorama del teatro nacional vemos otro rostro del canon cuando se descalifica lo que no se ajusta al modelo impuesto por el centro, es

¹ Iván, Carrasco. *Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132002003700012&script=sci_arttext [Recuperado el 1 Diciembre, 2005]

² Véase: Guilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, traducción de Joan Vinyoli y Michèl Pendaux, 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 2005, 220 p. (Colección Compactos).

³ Armando Partida, *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*, México, Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México / Itaca, 2004, p. 8.

⁴ Estudio de los géneros.

decir, por las autoridades creativas y académicas del Distrito Federal. En este orden de ideas, cobra cabal sentido la afirmación de Enrique Mijares:

Para nadie es oculto que el sistema autoritario y omnisciente que padecemos, merced a un centralismo exacerbado [...] continúa empeñado en imponer sus fórmulas y modelos hegemónicos en todo el país a través de diversas estrategias de homogeneización. [...] El sistema, supuestamente republicano y federal [...] no concede confianza plena a los artistas locales para el libre desarrollo de su obra, sino que, junto con el supuesto financiamiento, les impone textos, criterios y asesores del centro.⁵

En los dos años que llevo trabajando en la dramaturgia norteaheña he visto cómo algunas propuestas tanto dramaturgicas como escénicas han sido señaladas por su desajuste con las formas legitimadas. Aquí cabría preguntarse cuáles y dónde están esos modelos aceptados. Desde mi perspectiva estimo que están en la formación que hemos recibido a través de los talleres de dramaturgia,⁶ en el desfasamiento de los modelos de análisis de la

⁵ Enrique Mijares, “El teatro mexicano actual. Centro y fenómeno periférico”, *Espacio Escénico*, número 9-10, 2002, Tijuana, Centro de Artes Escénicas del Noroeste, p. 6 y 9.

⁶ Cuando comencé a redactar este capítulo tuve la intención de partir de la teoría que aprendí en el Diplomado de *Composición dramática y análisis de textos* que tomé con el maestro Hugo Argüelles, donde la estructura de los textos teatrales nos fue transmitida a través de la *Gráfica de composición dramática realista o aristotélica*. Admito la importancia que tiene el conocimiento de la estructura clásica, sin embargo, para la creación contemporánea resulta ya anacrónica. Tal esquema está diseñado para una obra de 3 actos e incluye:

1. Antecedentes. Pueden ser de carácter o de acción (dramática, psicológica o física).
2. División en escenas. Las escenas de curvas altas son en las que predomina la acción dramática. En las escenas bajas predomina la acción psicológica.
3. Arranque de la acción. Momento en que se establece el problema de la obra.
4. Revelación. Es dar al público el dato de mayor importancia de los que se han dado antes. Puede ser de acción dramática o psicológica.
5. Telón de frase o situación. De frase, por ejemplo: “No, yo no voy a meter la corrupción.” De situación: “Toma la pistola.”
6. Escena de recuerdo. Su función es recordarle al espectador el momento más alto antes del telón.
7. Nudo. Es el entrecruzamiento de todas las acciones de los personajes entre sí y de sus respectivos puntos de vista. Todos quedan afectados y complican la historia.
8. Peripetia. Es el momento en el cual la acción dramática se vuelve contra el protagonista; puede ser de carácter u obra del destino.
9. Telón de frase o situación. Corresponde a lo planteado en el punto 5.
10. Escena de recuerdo. Su finalidad es recordar la peripetia.
11. Posible solución. Para el público que va por delante de la acción que plantea el autor. Implica el decirle: “No es así”. Se refiere a la anécdota de la obra.
12. Posible solución. Para el público que va por delante del autor a nivel de carácter.
13. Posible solución. Para los críticos a nivel de anécdota y estudio de los personajes.
14. Solución verdadera o clímax. Para bien o para mal se soluciona el problema.
15. Descanso de la acción. Permanece latente la acción psicológica.
16. Catarsis. Tiende a ser la purificación de las emociones a las que ha estado sujeto el espectador. Entra la premisa: el autor emite sus pensamientos.
17. Regreso a la realidad. Es el momento en que el espectador empieza a reintegrarse a la realidad.

crítica teatral, así como en los criterios cerrados de los creadores que toman las decisiones respecto a qué es lo que se debe montar o publicar. Aunque no es mi objeto de estudio la dramaturgia generada actualmente en el Distrito Federal, sí considero necesario como elemento de contraste a lo expuesto en el Capítulo 2, incluir un fragmento que muestra la apreciación que en el centro se tiene de la dramaturgia mexicana:

Quizá la ausencia del público tenga mucho que ver en que no se siente reflejado ni temática ni formalmente [...] Luego la importación de modelos extranjeros sin la debida traslación contextual a la realidad propia, sólo ha aportado una derrama de elementos aislados listos para el posterior e inevitable olvido, o para perpetrar el dogma y la conservación de modelos de escritura que nos posicionan como el rezago en el rezago (*sic*) en cuanto a escritura dramática se refiere. No percibimos por tanto, un solo discurso dramático nacional articulado que esté a la altura de la gran tradición mundial y que sea capaz de garantizar una sólida formación, la organizada difusión de su producción (a nivel nacional cuando menos), ni capaz de impulsar la investigación sistemática del drama.⁷

Las afirmaciones anteriores sin un autor que las firme al calce, pero sí avaladas por las instituciones que encabezan el documento, pintan un panorama desolador del teatro mexicano, ya que bajo esa exposición se niega el trabajo, los encuentros creativos y los alcances artísticos de muchos dramaturgos. Cuando recibí este documento vía correo electrónico pensé que era un “buen ejemplo” que revelaba en unas cuantas líneas una postura muy radical sobre el teatro mexicano y, por otra parte, evidenciaba un ejercicio “autocrítico” al que habría que hacerle algunas puntualizaciones. Por ejemplo, los dramaturgos del norte han trabajado duramente por recuperar al público como una parte esencial del fenómeno teatral. En el norte, como lo expuse en el Capítulo 2, los autores han abordado los temas que atañen a los espectadores. En este capítulo veremos qué es lo que ha sucedido en cuanto a la forma y la importación de modelos extranjeros.

18. Telón de frase o situación. Telón final que puede cerrar con una frase o situación.

⁷ Fragmento de la convocatoria del Programa Nacional de Dramaturgia 2005. Instituciones convocantes: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Coordinación Nacional de Teatro, Secretaría de Cultura de Michoacán, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro, Facultad de Teatro de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Institución Educativa del Estado de Querétaro y la Revista *Paso de gato*.

Así pues, luego de este paréntesis necesario para conectarnos con la dramaturgia como fenómeno vivo, retornemos al canon dramático y sus implicaciones en la dramaturgia mexicana. En la última década del siglo XX y el tramo que llevamos del XXI han surgido en el norte obras de teatro que sobrepasan o trasgreden a todas luces la *Gráfica de composición dramática realista o aristotélica*. Modelo que resulta hoy un apretado *corset* incapaz de contener la diversidad y complejidad de nuestra realidad. Con lo anterior no quiero de ninguna manera minimizar lo oportuno que fue el esquema en otra época ni negar las obras maestras que nos dio o podría dar, sin embargo, hoy contamos con otras propuestas dramáticas que responden a las circunstancias y modo de vida actual, a las cuales resulta imposible mirar desde el esquema tradicional de composición dramática. Al leer por ejemplo cualquiera de las obras incluidas en la Colección Teatro de Frontera podremos notar que las apuestas estructurales y estilísticas de los dramaturgos publicados entrañan recursos formales y una percepción de la realidad distinta a la que nos propone el canon aristotélico. En dichas obras observamos una multiplicidad de códigos de lenguaje y estructuras que denotan a los creadores del siglo XXI.

Asimismo, resulta interesante el hecho de que las obras agrupadas bajo el concepto dramaturgia del norte, evidencian constantes formales que guardan extrema similitud con lo que Jorge Dubatti ha observado en el teatro argentino de la posdictadura. Esta similitud es por demás destacable si se piensa en términos de una cartografía teatral latinoamericana que, por lo pronto, muestra que en los extremos (al sur representado por Argentina y al norte por el teatro que estudiamos en este trabajo) se están desarrollando fenómenos que sugieren marcadas coincidencias en la concepción y estudio del teatro contemporáneo.

Tanto las propuestas teóricas de Dubatti como las de Enrique Mijares que a continuación describo, confluyen en la necesidad de atender la multiplicidad, diversidad y complejidad de las creaciones teatrales contemporáneas, ubicarlas en un contexto y establecer su vínculo con la historia del hombre.

Apunto ahora un acercamiento a la definición de algunos elementos y teorías que estructuralmente se observan en diversas obras de teatro que se agrupan bajo el concepto dramaturgia virtual.

3.1 Definición de la dramaturgia virtual

Comenzaremos este capítulo apuntando algunos de los cambios políticos, sociales, científicos y tecnológicos que han transformado nuestra forma de percibir la realidad. Parece descabellado comenzar así este apartado, pero no encuentro otra manera de arribar a la dramaturgia virtual sin partir de aquellos elementos que a manera de esqueleto la conforman. Ahora veremos el porqué de esta afirmación.

Las perlas de la virgen, de Jesús González Dávila, habría de significar para Enrique Mijares un hallazgo en el panorama de la dramaturgia mexicana. Era 1996 cuando Mijares encontró que González Dávila había dejado atrás la tradicional fórmula: planteamiento, nudo y desenlace inherente a la estructura aristotélica, para enfilarse por otros senderos. Había roto con la construcción de personajes de una densa psicología y singularidad, lo cual según nos han dicho, es el camino para hacer empatía con el espectador. Lo que Mijares encontró en *Las perlas...* fue que Polo y Ross, son personajes que se abren, se multiplican y son al mismo tiempo diversas facetas de uno mismo. La anécdota es mínima y lo que el espectador tiene frente a sí es una virtualización. La acción se detiene pero en cambio ofrece una panorámica de la vida de los hombres en la frontera.⁸ El hallazgo de estos elementos estructurales habría de dar pie más adelante al advenimiento de una nueva forma de hacer dramaturgia, pues estas características las encontró también en las últimas obras de Antonio González Caballero y en los textos de Hugo Salcedo y Medardo Treviño. El análisis de varias de estas obras y otras se encuentra en el libro de Mijares *La realidad virtual del teatro mexicano*.

Con el paso de los años, Mijares detectó en una gran cantidad de obras de los dramaturgos del norte las mismas constantes formales: intertextualidad, discontinuidad, collage, personajes múltiples, palimpsesto,⁹ fragmentación e hipertexto, entre otros. Aunque como todos sabemos, éstos son recursos que la posmodernidad¹⁰ ha enarbolado,

⁸ Consúltese: Enrique Mijares, “Perlas a la virgen. El teatro de frontera de Jesús González Dávila”, *La realidad virtual del teatro mexicano*, presentación: Armando Partida, prólogo: George Woodyard, México, Juan Pablos / Instituto Municipal del Arte y la Cultura / Fondo Municipal para la Cultural y las Artes de Durango / Conaculta-Fonca, p. 71-83.

⁹ “Voz griega que significa *borrado nuevamente*. Manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe.” Definición tomada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Palimpsesto>.

¹⁰ Según diferentes teóricos, occidente habría ingresado en la segunda mitad del siglo XX (después de la Segunda Guerra Mundial) o en las últimas décadas en un proceso de negación radical o relativa de los

Mijares no quiso tomarlos sin la debida adaptación al contexto mexicano. Asumirlos sin una “sincretización”, o “mestizaje”,¹¹ sin una asimilación a la realidad mexicana hubiera implicado arropar un discurso hegemónico, habría significado salir del viejo canon para entrar en el nuevo, lo cual, señala Mijares, sucedió con algunos creadores capitalinos que tomaron al pie de la letra los recursos posmodernos pero olvidaron al público, convirtiendo de este modo su teatro en formas vacías, crípticas o solipsistas.

El dramaturgo de Durango rompió con el discurso global para crear uno propio, uno que parte del análisis de las obras (fuentes de donde emanan las constantes formales), que se nutre del entorno y que concibe a su público como parte fundamental del hecho escénico. Tomó los recursos de la globalidad pero dándole un sustento territorial y un “espíritu” social, tal como vimos en el Capítulo 2. Así nació la dramaturgia virtual, en el seno mismo de las obras de teatro, con la huella indeleble del aire contextual y con el propósito imprescindible de establecer una comunicación con el público.

Mijares adapta el concepto “teatro posmoderno” y lo trasgrede al darle el colorido y la especificidad que le imprime el carácter social apuntado en las “Líneas temáticas” que caracterizan a la dramaturgia norteña. No puede ser simplemente “teatro posmoderno”, por una razón fundamental: no parte del vacío de la forma, por el contrario, esta dramaturgia se alimenta del contexto para elaborar una postura crítica ante el discurso hegemónico. Ahí está la clave fundamental para entender el surgimiento de la dramaturgia virtual.

Ahora bien, la dramaturgia virtual que por el momento veremos como la parte formal de la dramaturgia norteña, retoma el realismo en lo que se refiere a la apropiación temática, es decir, la creación tiene como punto de partida lo que acontece en el entorno, pero rompe con las concepciones binarias, con la idea maniquea de que el teatro debe tener una posición, un mensaje y, sobre todo, un conflicto como núcleo de la acción. Dice Mijares: “La primera cualidad que busco en una obra digna de ser considerada propia del realismo virtual es que hable de lo que conoce a quienes lo reconocen. [...] ese realismo estará potenciado por una estructura en la cual se reflejen la multiplicidad y la interacción como característica *sine qua non* de la recepción de que dispone el espectador de hoy para

fundamentos de la Modernidad, que marcaría el pasaje a un nuevo período definido por la pérdida total o parcial de los valores modernos. Véase Jorge Dubatti, *Hacia una periodización...*

¹¹ Véase: Enrique Mijares, *La realidad virtual...*, p. 109.

apropiarse de su entorno.”¹² En estas palabras, a manera de fractal está contenida toda la información sobre la dramaturgia virtual. Sin embargo, estimo necesario incluir la noción de Mijares respecto al “conflicto” en la dramaturgia tradicional:

Creo que es la zanahoria frente a la nariz de la que se han aprovechado las hegemonías políticas, religiosas, administrativas para catequizar y controlar a los ciudadanos, a los correligionarios, a los subalternos para, por un lado, homogeneizarlos, masificarlos, globalizarlos... y por otro, obligarlos a enfrentarse unos con otros, a luchar, a hacer la guerra, al grito maniqueo de ‘El que no esté conmigo está contra mí’, slogan que curiosamente tiene su origen en la palabra de aquel a quien se atribuye la redención del hombre y a quien se anuncia como el gran conciliador. En la medida que es el eje de una concepción binaria del mundo, el conflicto como tal, hace más de medio siglo que tiende a desaparecer, por más que las escuelas y talleres de dramaturgia se empeñen en sostener que sin él no existe teatro alguno. Muchas veces he advertido a los teatreros acerca del peligro de radicalizar las posturas, de polarizar las opiniones y pretender dar lecciones a través de los desenlaces cerrados.¹³

El fragmento anterior revela la ruptura no sólo con la estructura dramática clásica, sino con la ideología dominante. Lo expuesto en estas líneas es medular para observar la crítica que Mijares hace a la dramaturgia afinada en el conflicto y marca una nueva ruta sin el conflicto. En este sentido, es interesante recordar el papel estelar que el conflicto ha tenido durante siglos. Al revisar diversas fuentes teóricas y las consideraciones de distintos dramaturgos¹⁴ sobre la literatura dramática, encontramos la afirmación: “Sin conflicto no hay drama”. Esta sentencia máxima ha sido repetida tanto por teóricos como por dramaturgos. Y en efecto, el conflicto es señalado como oposición, como pugna o como el enfrentamiento de fuerza antagónicas, ya sea entre los hombres o de éstos con la divinidad.¹⁵

¹² *Ibidem.*, p. 138.

¹³ Rocío Galicia, *Entrevista a Enrique Mijares*, 24 de septiembre...

¹⁴ Fermín Cabal *et al.*, *Itinerario del autor dramático iberoamericano*, San Juan de Puerto Rico, LEA, 1997, 222 p. Alberto Celarié, *Breve diccionario teatral*, México, Conaculta-INBA-Cenart / Programa Nacional de Educación Artística, 330 p. John Howard Lawson, *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1976, 468 p.

¹⁵ En las clases Argüelles nos explicaba que a lo largo de la humanidad sólo habían cuatro tipos de conflictos: 1. El hombre en contra de los dioses. 2. El hombre contra sí mismo. 3. El hombre contra la sociedad y viceversa. 4. Todos contra todos. (La lucha de todos los personajes entre sí por sus respectivos intereses, contradicciones y caracteres).

La dramaturgia virtual rompe con el conflicto como núcleo de la obra y presenta recursos estructurales que responden a nuestros tiempos. Ya no es el conflicto sino el dilema, nos indica Mijares. Son dilemas a los que nos enfrentamos a cada momento los seres del siglo XXI. A los conflictos, dice el dramaturgo de Durango, se enfrentan los héroes y los seres paradigmáticos, los cuales no existen.

Además, las obras de teatro de los autores nortños, no están circunscritas al plano individual sino al masivo, los temas abordan lo que concierne a la colectividad. O dicho de otra manera: las obras del norte no hablan del individuo, de su “conflicto individual”, sino de aquella problemática que atañe a las masas, que concierne a una comunidad. Así pasa en el norte, en las obras que ha explorado analíticamente Mijares, la cuales le dieron fundamento para crear el concepto dramaturgia virtual.

Mijares encuentra en las obras nortñas la utilización de los recursos actuales como apropiación y no como simple reproducción. Al formular el concepto dramaturgia virtual, Mijares lo hizo considerando su adaptación al contexto mexicano.¹⁶ Rompió con la hegemonía global que pretende homogeneizar, dejando al margen las condiciones de cada país. Por otra parte, Mijares señala que la naturaleza de las obras estudiadas no corresponde, por ejemplo, con “los modelos elaborados por Alfonso de Toro, donde impera la no personificación, la resistencia a la interpretación del público y la muerte de las ideologías, sino que está en franca oposición a su modelo plurimedial o interespectacular [...]”¹⁷

Pero en la dramaturgia virtual hay mucho más, hay una conexión *sine qua non* con la escena, esto es atribuible a diversas cuestiones que a continuación expondremos sin que la numeración implique una jerarquización. Primero: la consideración del público. Se escribe para la escena, para ser representado, para compartir con los espectadores que asumen el rol coautor que desde la dramaturgia se les otorga. Segundo: se escribe para ser interpretado por los otros creadores involucrados, para que ellos “creen” sentido, propongan su interpretación. Muy lejos se está de aquella sentencia de los dramaturgos de antaño que no permitían que se les quitara “ni una coma”. Se otorga plena libertad en la resolución escénica, incluso es posible encontrar propuestas como la combinación en el

¹⁶ Nótese que aunque ya no se trata de una creación dramática, sino de un concepto teórico, continúa presente la consideración del entorno.

¹⁷ Enrique Mijares, *La realidad virtual...*, p. 21.

orden de presentación de las escenas como lo propuso Hugo Salcedo en *El viaje de los cantores*, con lo cual se da la pauta para la ejecución de diversas obras a partir de una sola. Tercero: la dramaturgia virtual se sustenta en la convención teatral, porque aunque tiene rasgos literarios su función es netamente escénica, lo que queda plenamente demostrado por el papel que se le otorga al público. La convención escénica es fundamental, sólo así puede entenderse que la acción ocurra en un tren, una cueva, un cine, un auto, una isla, el espacio sideral, una plaza y así hasta el infinito, pues la virtualidad resuelve los problemas de tiempo y espacio. Cuarto: Cómo podrían evadir los dramaturgos la relación con el escenario si son “teatristas”, entendiendo el término como lo define Dubatti,¹⁸ es decir, seres que por igual asumen dirección, dramaturgia, producción, actuación, promoción y escenotecnia.

Este conglomerado de experiencias y saberes en el caso de la provincia mexicana, dicho sea de paso, ha sido consecuencia del deseo de levantar el teatro en los estados, aun asumiendo todos los roles escénicos, pues el teatro se hace sin recursos y con muchas ganas, por lo que los creadores han tenido que especializarse en la tan ejercida “todología” teatral.

La dramaturgia virtual es entendida como uno de los tantos elementos de una puesta en escena y que es modificable en función de la interpretación del director, los actores y el escenógrafo. Los dramaturgos saben que sus textos son susceptibles de cambios de acuerdo a la interpretación de los creativos y a los recursos humanos, técnicos y presupuestales con que se cuenta.

Ahora bien, es pertinente mencionar que los recursos estructurales que Mijares encontró como constantes en la dramaturgia virtual han sido su guía en los talleres de dramaturgia que ha impartido a lo largo de la República Mexicana. Los textos generados en estos talleres se encuentran publicados en los libros: *Teatro de Frontera 10*¹⁹ y *Teatro*

¹⁸ En el prólogo que Dubatti hace a las obras de Daniel Veronese describe teatrista como: “El vocablo ‘teatrista’ se ha impuesto en el campo teatral argentino en los últimos quince años: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etcétera) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo.” Daniel Veronese, *La deriva*, prólogo: Jorge Dubatti, Argentina, 2000, p. 5. (Serie Lengua / teatro).

¹⁹ Taller llevado a cabo en Monterrey, en el año 2002. Heber Banda *et al.*, Heber Banda, Gerardo Dávila, Rubén A. Garza González, Reynold Guerra, Ángel Hinojosa, Martín Rosas, Adolfo Torres y Homero Villarreal, prólogo: Enrique Mijares, Durango, Conaculta-Fonca / UJED / Espacio Vacío, 2002, 275 p.

joven de Tamaulipas.²⁰ Asimismo, los recursos de la dramaturgia virtual son reconocibles en la propia producción dramática de Enrique Mijares.

El “realismo virtual” es otro concepto acuñado por Mijares en el que establece una unión entre realidad y simulación. Se refiere a una realidad perceptible por el público, así se trate de una realidad muy metafórica para el espectador; lo virtual es comprendido como la posibilidad de ver por anticipado las consecuencias que podría tener una actitud o una opción que elegimos. En *Las perlas de la virgen* la virtualidad es muy clara: cada cuadro, cada escena es una opción que se pone en marcha y que termina fatalmente. “Al final, cuando los dos personajes están parados junto a la orilla de la carretera a punto de emprender la aventura es que han considerado todas las opciones y ahora sí pueden emprender el camino con cierta reflexión sobre lo que puede pasar, que nunca lo sabemos de cierto, pero lo hemos virtualizado. Es decir, hemos simulado cómo sucedería en las distintas formas.”²¹

Los creadores norteros se alejan del canon porque son seres sensibles a un entorno que así como les da los temas, les otorga también formas, lenguajes, estructuras y códigos. Las referencias literarias, cinematográficas, digitales y tecnológicas nos marcan una impronta. ¿Quién podría rebatir que la computadora y el acceso a la información electrónica ha modificado nuestra percepción del tiempo, el espacio y la realidad? ¿O quién podría afirmar que un autor que se conoce al dedillo la teoría dramática será mejor dramaturgo? Al respecto quiero citar un fragmento de la entrevista que le hice a Carlos Almonte, joven dramaturgo de Durango formado en Letras hispánicas, autor de obras signadas por la creatividad y el riesgo:²²

Quizá ustedes me hagan un examen sobre dramaturgos, sobre estilos y quizá, lo más probable es que salga reprobado, pero me acuerdo de imágenes, de vivencias, me acuerdo de partes de obras que me han marcado [...] Me cuestiono si debería estar más influido por el teatro, pero también me digo que no sería mi

²⁰ Taller impartido en Ciudad Victoria, en el año 2002. *Teatro joven de Tamaulipas*, prólogo: Enrique Mijares, Ciudad Victoria, Tamaulipas, 2003, 321 p. [Incluye obras de: Carlos Arzola, Sandra Balderas Mansur, Larisa López, Sandra Mendoza, Arturo Honorio, Leticia López, Mariana Parás Peña, Jessica Canales y Demetrio Ávila.] Además están próximos a su publicación los resultados de los talleres que Mijares ha impartido en: Veracruz, Laredo, Sonora y Chihuahua.

²¹ Rocío Galicia, *Entrevista a Enrique Mijares*, estudio del dramaturgo, Ciudad de Durango, 4 de octubre de 2004. Inédita.

²² Tiene publicadas 3 obras: *Diario del mediodía*, *La balada de los ahorcados* y *¿Te acuerdas de Martita la piadosa?*. Ver Anexo V.

forma de ver las cosas, me volvería académico o quizá me volvería más melodramático o quizá me volvería más cliché.

Rocío: Finalmente tienes una formación en Letras y eso te permite por ejemplo hablar de estructuras.

Carlos: Claro, reconozco estructuras, estilos, géneros, eso al final de cuentas no es algo desconocido [para mí], lo que sí me resulta un tanto desconocido son las escuelas de teatro... Prefiero crear personajes y que literalmente se den en la madre entre ellos, [lo prefiero] a estar pensado en que si va a ser realismo o costumbrismo, o alguna otra cosa.²³

En las obras de este autor es posible advertir formatos innovadores que van de la mano con los temas planteados. En *Diario del mediodía*, Almonte cuenta la historia de personajes que se desprenden de la plana de un diario amarillista y conviven con el mítico Caronte. A la estructura la podríamos metaforizar como una serpiente que se muerde la cola, pues todo retorna a lo mismo. *La balada de los ahorcados* es una obra que está basada en los altos índices de suicidio que se dan en Coahuila, estado donde actualmente reside Carlos Almonte. En esta obra los personajes están, en la primera parte, en el infierno y en la segunda, en una especie de *talk show* celestial donde exponen los motivos que los llevaron al suicidio. Su producción cabe dentro de la dramaturgia virtual porque retoma algunos de los recursos estructurales que Mijares comenzó a distinguir en *Las perlas...*

Un elemento imprescindible, considerado desde la dramaturgia virtual, es el público. El propósito de los dramaturgos del norte es recuperar al teatro como un hecho de comunicación viva que sólo puede ser realizado en el aquí y el ahora. El teatro entendido como un espacio de encuentro entre creadores y público. Un acto irrepetible, ya que una función no puede ser igual a otra, puesto que entre creadores y público se crea el sentido de la representación. El público es concebido como un elemento fundamental del teorema de Peter Brook, cuando establece que los tres elementos esenciales de teatro son: espacio-actor-espectador.²⁴ A lo que Mijares después agregará la “convención” como otro de los elementos clave, pues se requiere que tanto actores como espectadores entren en la

²³ Rocío Galicia, *Entrevista a Carlos Almonte*, Hotel Best Western, Saltillo, Coahuila, 26 de agosto de 2005. Inédita.

²⁴ Por cierto, aprovecho la oportunidad para señalar que el grupo de teatro de Enrique Mijares se llama Espacio Vacío en alusión al teorema de Brook. Citado por el dramaturgo en: “Historia del taller Teatro Espacio Vacío”, *Ciencia y arte*, año IV, número 9, mayo de 1992, Ciudad de Durango, p. 130.

“convención” del universo que están creando. Más adelante le dedicaré un espacio mayor a la convención teatral.

Para Mijares el público se divide en dos, atendiendo a la relación que establecen los individuos con los lenguajes electrónicos:

[...] aquellos que se formaron al calor de las narraciones de la abuela y que vieron por primera vez la televisión en blanco y negro cuando tenían 25 o 30 años, los que yo llamo los espectadores tradicionalistas. Por otro lado están aquellos que han nacido bajo el signo de la digitalización electrónica, ávidos consumidores de *videoclips*, entrenados en las “maquinitas”, el *hatari* y el *nintendo*; formados en la fragmentación, las opciones múltiples y los niveles de dificultad creciente; los espectadores virtuales, en suma, que requieren – contrario a lo que los hacedores de teatro simplistas suponen– no la comparencia multimedial trasladada sin más a los espectáculos, sino las estructuras fractales e interactivas que abordan los temas que a todos atañen; no a la imitación extralógica de los medios importados, sino los procesos de comunicación directa donde tanto actores como público se involucren y participen en un juego inteligente.²⁵

Estas líneas hacen necesario entrar a una exposición sobre los códigos de lenguaje y estructuras que Mijares observó en dos pilares del teatro mexicano: Jesús González Dávila y Antonio González Caballero, así como también en los dramaturgos norteños, códigos de lenguaje en los cuales está entrenado el espectador contemporáneo. Estructuras abiertas que convocan a esa pulsión que los humanos tenemos por otorgar sentido, orden y significado. Interpretación que finalmente se relaciona con el grupo cultural de pertenencia del receptor y “según la historia personal que se halla tras cada mirada.”²⁶

Para el espectador / lector de esta dramaturgia hay un cambio radical respecto al canon clásico, puesto que la dramaturgia virtual implica para los espectadores una transformación en la recepción, ya que en el teatro se encuentra con los códigos informáticos, científicos y tecnológicos que reconoce. A partir del entrenamiento en la discontinuidad, fragmentación y múltiples opciones propias de los medios masivos de comunicación, el espectador teatral construye un sentido de lo que recibe en el escenario o de lo que lee en un libro. Muy lejos está el dramaturgo “virtual” de establecer una

²⁵ Enrique Mijares, *La realidad...*, p. 110-111.

²⁶ Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 12. (Col. Argumentos).

estructura única que, como la “Gráfica de composición realista o aristotélica”, prevea la reacción del público o estime que es factible tener a los espectadores sentados durante tres actos. Es un hecho que el público tiene un entrenamiento adquirido por la tecnología, la dinámica de vida y los *mass media*, por ello es importante mencionar que el 93 % de los hogares en México cuentan con una televisión, así lo señalan las encuestas realizadas por el INEGI.²⁷ Es así que el público que acude a ver las obras está inmerso en los avances tecnológicos y está familiarizado con los códigos de lenguaje de los medios masivos de comunicación.

Cuando los creadores capitalinos dicen en la nota incluida al comienzo de este capítulo, que tal vez la ausencia del público se relacione con el hecho de que no se siente reflejado ni temática ni formalmente, da la posibilidad de citar la exploración que los dramaturgos norteros han emprendido en estos dos rubros: la dramaturgia virtual no puede ser completada sin su praxis escénica, pues está concebida contra la desterritorialización,²⁸ y por ende, apuesta por el espacio socio-comunicacional entre creadores y su público a través del vínculo temático y estructural. Los representantes de esta dramaturgia utilizan diversos recursos con los cuales arman estructuralmente sus obras. No se trata de recursos tomados al pie de la letra o que sean inamovibles, sin embargo, son elementos que tienen presencia en las obras. Recursos que tienen una profunda raigambre, pues aunque la posmodernidad los retoma en realidad son formas de apropiación de la realidad que en este momento han hecho eclosión por las convenciones a que estamos acostumbrados en estos tiempos, por la visión del mundo que tenemos y la tecnología a que tenemos acceso.

²⁷ Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. Otros datos que arrojó la encuesta sobre disponibilidad y uso de tecnologías de información en los hogares son: en el 64 % de los hogares se cuenta con servicio telefónico, 18% tienen computadoras y 9% cuenta con conexión a internet. Encuesta llevada a cabo en junio de 2005. En: <http://www.etcetera.com.mx/pag58ne8.asp> [Recuperado el 5 de diciembre del 2005].

²⁸ Es decir, es imposible pensar que el teatro puede llevarse a cabo sin la comparecencia de los actores y el público en un territorio determinado. El teatro no es como la televisión o el cine, donde media una distancia espacial e incluso temporal. Al respecto véase: Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003, 190 p. (Textos | Básicos).

3.2 Elementos formales

Una vez planteada la dramaturgia virtual, a continuación comentaré cada uno de los elementos formales o recursos que son reconocibles (alguno o varios) en las obras de los dramaturgos nortños.

a) Personajes múltiples e intercambiables

Son personajes que como abanicos abren una vasta gama de facetas en las cuales el público puede reconocerse. La dramaturgia virtual amplía posibilidades y los personajes son vistos como entidades que se desdoblan para mostrar diversos roles, no tiene nada que ver con las personalidades disociadas o divididas que estudia la sicología, sino con deconstruir los diversos roles o facetas que constituyen a un ser. En las obras se ven viñetas de conducta y se bocetan estímulos a partir de los personajes. El personaje realista se desintegra para dar paso a un personaje múltiple que se muestra como la imagen de alguien en un espejo roto en mil pedazos. Son personajes intercambiables en tanto una mujer por ejemplo, es madre, asesina, secretaria, hija, abuela y amiga en diversos tiempos y en distintas situaciones y relaciones. Los personajes de la dramaturgia virtual proceden de miradas distintas que van a dar la posibilidad de plantear una estructura irradiante. Ejemplo de este tipo de personajes serían Polo y Ross de *Las perlas de la virgen*; William / Víctor de *Schizoethnic*, de Gerardo Navarro; los personajes de *El niño del niño del diamante en la cabeza*, de Enrique Mijares o el encargado del tiro al blanco que luego es el anunciador, el fotógrafo, un torturador, un tío de Juan –el protagonista–, el asesino, personajes de la obra *Helada madrina*, de Cutberto López.

b) Hipertexto

Es la estructura de los documentos digitales a los cuales tenemos acceso en internet. Estos documentos no tienen una secuencia lineal, sino una serie de enlaces o ligas que permiten que cada lector establezca el rumbo a seguir. Dice Deermer: “Lo que hace que el hipertexto sea hipertexto no es la no-linealidad sino la elección, la interacción del lector para determinar cuál de los diferentes senderos a través de la información disponible es el que

toma en cada momento.”²⁹ El hipertexto ofrece una multiplicidad o laberinto de opciones frente a un tema, a cada momento hay que tomar una decisión, estamos frente al dilema que implica qué camino se ha de tomar. Ésta es la estructura que retoma la dramaturgia virtual. ¿Cómo se explicita en una estructura teatral? Se plantea un problema y se ofrecen diversas opciones para que el público ordene y elija a partir de su singularidad. El hipertexto tiene múltiples caminos virtuales que ayudan a tomar una decisión después del conocimiento de las distintas posibilidades, éste sería el caso de Polo y Ross en *Las perlas de la virgen*. Donde cada cuadro es una posibilidad que emprenden los personajes, son posibilidades que recorren a manera de un hipertexto. Tanto la hipertextualidad como la intertextualidad son fenómenos que se han dado en la literatura de todos los tiempos y todos los ámbitos. Así encontramos estos recursos lo mismo en *Las mil y una noches* que en *El Quijote* o en las obras de Shakespeare, sólo por citar 3 casos de distintas épocas y de diferentes contextos territoriales.

c) Intertextualidad

Saltando la polémica y la especificidad respecto a este recurso literario, presentamos una definición básica: la presencia efectiva de un texto en otro, ya sea un fragmento de una obra literaria o teatral, de un discurso político, o de cualquier otro tipo. Este fragmento sacado de su contexto u obra original adquiere una nueva significación en el entramado al cual se integra.

Al respecto, no podemos eludir la oportunidad para retomar lo que sucedió en la XXV Muestra Nacional de Teatro celebrada en 2004 en Tijuana, con respecto a la presentación de la obra *Border Santo* de Virginia Hernández. La maestra Olga Harmony señaló en repetidas ocasiones que acusaría públicamente a Virginia de plagio, pues había incluido en su obra algunos diálogos de Óscar Liera. Efectivamente, en *Border Santo* hay textos de *El camino rojo a Sabaiba*, *El jinete de la Divina Providencia*, ambas de Liera y *Susana San Juan* y *Anacleto Morones* de Juan Rulfo.

El recurso usado por Virginia Hernández es la intertextualidad. Este recurso está presente en infinidad de textos y autores, por ejemplo, Víctor Hugo Rascón Banda

²⁹Charles Deermer, *What is hipertex?* Consúltese: <http://www.uclm.es/info/especulo/hipertul/deermer.html>. [Recuperado el 1 de enero de 2006. Versión en español].

incorpora la cosmogonía apache a su obra *Apaches*. En el cuarteto *Adictos a la vida* de Enrique Mijares, es posible ubicar fragmentos de obras teatrales de Antonio González Caballero, Jesús González Dávila, Medardo Treviño y Homero Villarreal. Además encontramos la inclusión de otros textos de Carlos Fuentes, Freud, Lucía Irigaray, Hitler, Martin Luther King y Gandhi, entre otros. En estos casos los textos salen de un contexto real para incorporarse a la ficción.

Otro caso sería *Asesinato en los parques* de Hugo Salcedo, donde no se toma el fragmento de un texto pero sí un recurso: la transformación de los personajes que ocurre debajo de la cama. A decir del propio Salcedo es un recurso “intertextual” tomado de *El jardín de las delicias*, de Jesús González Dávila. Es así que el recurso posibilita la multiplicidad de los personajes. Por otra parte, en *Rosa*, de Cutberto López, vemos una composición torzal a partir de tres cuentos: *El Pateperro*, de Gerardo Cornejo, *Rosa la de San Juan*, de Leo Sandoval y *La noche de bodas*, de Miguel Contreras. Asimismo es un recurso que ha sido ampliamente utilizado en el teatro mexicano, por ejemplo en Teatro en Coapa y Poesía en Voz Alta o en creadores contemporáneos que no pertenecen a la dramaturgia nortea.

d) Polisemia

Planteamos la polisemia tal como la define Gubern,³⁰ es decir, la coexistencia de varios significados distintos en un mismo discurso o representación. La dramaturgia virtual retorna a la idea del espectador o lector como intérprete. Abre opciones y otorga, como ya lo hemos señalado, al espectador un rol coautor. Al plantear diversas posibilidades u opciones frente al dilema, ya sea a través del hipertexto, de una estructura irradiante o de *talk show*, lo que se expone son diversas posibilidades para que el espectador –en este caso me refiero con toda intención a un individuo y no al conjunto que implica “el público”– arme el significado de la representación.

Voy a hacer una puntualización que considero pertinente ahora. Si bien toda obra conlleva la posibilidad de ser interpretada por quien la observa, en el caso de las obras de teatro de final cerrado esta posibilidad se anula cuando es el dramaturgo quien de manera dictatorial emite al final su posición ante el asunto o el mensaje que desea transmitir al

³⁰ Román Gubern, *Op. Cit.*, p. 185.

público, y aquí hablo de una colectividad porque no interesa en absoluto quién ocupa la butaca. Por el contrario, en la dramaturgia virtual se abren los sentidos y se posibilitan las interpretaciones, se abate la idea de percepción única, centralizada y totalizadora. El espectador (en su singularidad) interpreta de acuerdo a sus propios referentes. En seguida incluyo un fragmento cargado de polisemia de la obra de Medardo Treviño *Príncipe caballito de mar*.

VIEJO: No existe... (*El joven logra apoderarse del bastón pero el viejo lo levanta de la camisa y lo gira en lo alto. Una ola de mar de luz entra por la ventana, luz azul, que los envuelve a los dos*). Brincaste del mar pa' venir a buscarme... calla, calla, escucha cómo llegan lo barcos, mira cómo llenan de luz todo el puerto. Escucha cómo llegan, rompiendo las aguas, destrozando las olas. ¿De qué mundo vienes Caballito? (*El niño en lo alto, logra treparse a la cabeza del viejo, le tapa la boca desdentada, le grita en la oreja*).

NIÑO: Calla, mentiroso, no eres mago, no eres magia, estiércol. (*En la oscuridad Zarco canta un canto griego acompañado de los músicos*).

ZARCO: Fue un viaje muy largo / Un viaje interminable / Una huida por mar / Nunca la encontré / Luché diez años / Y la descubrí / Convertida en sirena.

NIÑO: Llegaron los marineros vestidos a rayas. Cruzaron las noches, siguieron las estrellas, vinieron como fugitivos, a escondidas, llenaron las cantinas, fueron al Imperial, bailaron, tomaron y vomitaron esperma en prostitutas viejas y preñaron a la Sirena delgada y tímida que se enredó entre sus redes y nació yo.³¹

e) Multifocalidad

Con la diversidad de puntos de vista que plantea la dramaturgia virtual, a lo que se apela es al ejercicio del libre albedrío del espectador. Lo que el dramaturgo expone es todo lo que sabe acerca del tema. No podemos decir en este sentido que el espectador recibe un mensaje unívoco, ya que el dramaturgo al multiplicar las opciones abre la ambigüedad. En la multiplicidad lo que se encuentra es la heterogeneidad. Este recurso es utilizado para abordar el asunto desde diversas perspectivas o ángulos. La verdad unívoca no existe, lo que se plantea es la perspectiva de cada uno de los involucrados, así aparece una estructura irradiante, donde una mínima anécdota se ramifica en función de las distintas versiones, por ejemplo, en *El viaje de los cantores*. El dramaturgo de esta obra, Hugo Salcedo, parte de un

³¹ Medardo Treviño, "Príncipe caballito de mar", *Medardo Treviño*, Ciudad de Durango, UJED / Espacio Vacío, 2000, p. 160-161. (Colección Teatro de Frontera, 5).

hecho real que leyó en una nota periodística, ese es el punto de partida para construir el universo de los indocumentados que se expande a la familia y su círculo social.

f) *Talk show*

Estructura que presenta diversos testimonios orales ante un hecho. Es un formato extraído de los *reality shows* televisivos, su topografía implica un conductor o conductora, testimoniantes y especialistas sobre el tema en algunos casos, así como el público que puede participar o no en el programa. La intervención de los emisores conforma un texto polifónico que orchestra las variadas y múltiples voces que aportan opiniones, información y posición de los involucrados, así como del o los especialistas. Esta forma de exposición televisiva ha tenido gran éxito porque refuerza las similitudes que hay entre testimoniantes y teleaudiencia.

En la televisión lo que se observa es un encausamiento o juicio por parte del conductor que señala lo que está bien, lo que está mal e incluso lo que merece un castigo por parte de las autoridades correspondientes. Aspectos maniqueos que por supuesto no se retoman en la dramaturgia virtual, pero sí la estructura de exposición con los diversos puntos de vista tanto de los involucrados como de los especialistas, es decir la polifonía y participación. Se dan todos los elementos para que sea el público quien decida.

Bajo el recurso del *talk show* podemos analizar la exposición que hace Mijares en su obra *Un hombre solo. Reconstrucción de hechos*. Texto en el que presenta las diversas versiones o líneas de investigación sobre el asesinato de Luis Donaldo Colosio. Debo aclarar que este recurso en la dramaturgia virtual es utilizado como exposición, más que confrontación de las diversas versiones. A continuación presento algunos diálogos de la obra referida, pero como los recursos a que estamos haciendo alusión no son puros, aprovecho la ocasión tanto para presentar los diversos puntos de vista sobre el asesinato de Colosio y además un personaje múltiple, Mario Aburto, a quien Mijares describe como:

Tres personas distintas y un solo Aburto verdadero: Borderline, hijo de criminales a quien es fácil lavar el coco. Asesino Solitario, pieza clave en el complot. Sagrado Corazón, con la mancha de sangre en el pecho.

BORDERLINE: No voy a hablar. [...]

SOLITARIO: Sí, yo soy éste. Yo desde el primer momento acepté mi responsabilidad del accidente. Yo dije, yo soy responsable de este accidente y

como tal quiero pagarlo. [...] Yo en ningún momento dije de que no, yo no fui, ni nada. Sí, yo soy éste. Yo quiero pagar mi responsabilidad. Yo soy el único responsable de este accidente como lo he dicho.

SAGRADO (*Como obligado a romper el silencio por un arrebató místico*):
¿Por qué le tienen miedo a la verdad? Yo siempre les he hablado con la verdad.
¿Por qué le tiene miedo a la verdad? ¿Quieren que diga mentiras? Si quieren, digo mentiras. Y es lo que me están diciendo ahorita, que no, que a fuerzas hay alguien detrás. Me pagó Salinas de Gortari. Me pagó Luis Echeverría. Me pagó López Portillo. Me pagó el Negro Durazo. Me pagó el que hizo la matazón en Matamoros, de los presos. Me pagó el que hizo la matazón en Chiapas, de los chamulas. Me pagó el que hizo la matazón en Aguas Blancas, de los campesinos. Me pagó Salinas de Gortari, me pagó Camacho Solís, me pagó Córdoba Montoya.³²

En el fragmento anterior están presentes tres versiones del asesinato a partir de tres facetas de un mismo personaje.

g) *Videoclip*

Más allá de la subordinación que la imagen tiene respecto a la música y la finalidad comercial, en la estructura del video clip encontramos elementos como la fragmentación, la discontinuidad, la multiplicidad de puntos de vista, el *flashback*, la repetición y la simultaneidad de planos y escenas, con lo cual el *videoclip* se aparta de la estructura lineal. Elipsis, resumen y pausas descriptivas son otros de los elementos que lo componen. Todos estos elementos tienen la finalidad de vender un producto. Lo que vemos en los *videoclips* más atractivos son la exploración de mundos superpuestos, la entrada a otras dimensiones paralelas y la simulación de un futuro que no nos es ajeno. Las convenciones del *videoclip* son las que observamos en los textos teatrales: discontinuidad, simultaneidad, retrocesos, fragmentación, etcétera. Si bien el objetivo del *videoclip* es vender, me gustaría incluir la siguiente cita que apunta a otro tipo de *videoclips*:

[En] el discurso del video clip de vanguardia, la ideología se encuentra jugando un rol decisivo para las políticas expresivas, y que los jóvenes, o públicos menos avisados en problemas teóricos, reconocen el llamado de un movimiento centrífugo a las pretensiones globalizadoras, movimiento que podría estar relacionado con las tercas búsquedas de conceptos algo marginados en la

³² Enrique Mijares, "Un hombre solo", en *Espinazo del diablo*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, [Grupo Tequio], 2003, p. 300-302.

actualidad, como la belleza, o de incesante discusión, como la identidad, tradicionales embaucadoras de la linealidad discursiva.³³

En el teatro los recursos del videoclip son utilizados por ejemplo en *Un hombre solo. Una reconstrucción de hechos*, obra de la autoría de Enrique Mijares:

Imagen congelada. *A punto de caer, el Maniquí queda rodeado por los brazos de Solitario.*

MANIQUI: Eran demasiadas señales contradictorias. Ni la esfinge podría haber planteado enigma más perverso. Desde un principio se trataba de una carambola siniestra de cinco bandas. ¡Ni Camacho ni yo éramos los buenos! El TLC era el distractor, la cortina de humo, el opio del progreso. Chiapas servía para acallar las reticencias de quienes se oponían al TLC y al mismo tiempo, era una llamada de terror en la conciencia electoral de los mexicanos. Y todavía faltaba la puntilla, el asesinato de José Francisco Ruiz Massieu y las numerosas ejecuciones para librarse de testigos indeseables (*Cae al piso*).

ANIMADOR 1 (*Como agente del FBI, con acento*): Nuestro análisis de los videos enseñan muchos contra adicciones.

ANIMADOR 2 (*Igual*): Conclusiones oficiales sostienen que Othón Cortés y Vicente Mayoral no se conocieron antes de esa tarde.

Rebobinado. *El Maniquí de nuevo en la camioneta.*

MANIQUI: Un gobierno responsable es aquel que sirve a todos sin distinción de partidos políticos. Un gobierno responsable es aquel que está cerca de su gente.³⁴

Subrayé estas palabras que resultan significativas para entender la dinámica que el dramaturgo plantea desde el texto dramático, donde se echa mano del rebobinado, el congelamiento y la propia reconstrucción de los hechos a la manera en que la vimos a través de la televisión.

h) Estructura irradiante

Primero expliquemos el término irradiante, éste parte de las asociaciones que el cerebro humano establece como líneas de pensamiento que irradian a partir de un número infinito de datos, por ejemplo, una persona come, ve la tele, escucha el ruido de los vecinos, percibe

³³ Holanda Castro, *El discurso caótico de los videoclips*, ponencia presentada en el 16º Congreso Internacional sobre expresión y representación de Parodia e Imitación en Literatura, Arte y Cine, University of West Georgia, Atlanta, 2001.

³⁴ Enrique Mijares, “Un hombre solo...”, p. 308-309. Los subrayados son míos.

un olor a gas y siente la elevada temperatura de su casa; datos que son reflejo de estructuras a partir de “redes neuronales que constituyen la arquitectura física del cerebro.”³⁵ Este funcionamiento por asociaciones es lo que constituye la irradiación. De este modo, por ejemplo la obra *El deseo*, de Víctor Hugo Rascón Banda correspondería a una estructura irradiante que nos muestra las diversas ramificaciones que vive una pareja: el sexo, el desencuentro, la identidad de ambos, la relación de poder, los sueños, etcétera. Por cómo está construida la obra remite a este tipo de estructura, pues no hay un encadenamiento cronológico, sino la exposición en todo caso temática a partir de un centro: la pareja. Las estructuras irradiantes también aluden a la red de nervaduras de una hoja, donde de una línea divergen otras que constituyen posibilidades innumerables.

i) Fractal

Un fractal es una figura que mantiene su forma aun si se le cambia de escala. Para clarificar esta definición pensemos en las *matrioshkas*, las muñecas rusas, todas son similares, pero de tamaños distintos. Si se pudiera tener un conjunto muy grande, infinito de muñecas, todas iguales pero una más pequeña que la anterior, tendríamos un fractal.³⁶ En el caso de un objeto que tiene una forma y en una escala infinita la sigue conservando, por ejemplo, una cadena de montañas o la red de fibras del corazón, sus estructuras resultan en la categoría “autosimilar”. Y un fractal es autosimilar. Así, cuando en la cadena alimenticia un pez se come al más chico y así sucesivamente, nos encontramos con una estructura fractal. Asimismo, en las plantas también se encuentra este fenómeno de autosimilitud, por ejemplo una hojita que sale del tallo tiene la forma de un helecho completo. Lo mismo sucede con una coliflor, una sola rama tiene toda la forma de la verdura. Lo que en ambos casos varía es el tamaño. En literatura podemos ver estas estructuras cuando hay un recurso dentro de otro a distinta escala y a éste le sigue otro y otro al infinito. En *Helada madrina*, Cutberto López recurre a una estructura fractal para exponer una cadena de violencia donde los personajes van adoptando sucesivamente el rol de víctima o victimario. La inestabilidad del rol que juegan atraviesa por distintas escalas o niveles en este caso: el machismo, el tráfico

³⁵ Tomado de *El pensamiento irradiante* en: <http://www.monografias.com/trabajos15/mapas-mentales/mapas-mentales.shtml>. [Recuperado: 15 de diciembre, 2005].

³⁶ Véase: Eliezer Braun, *Caos, fractales y cosas raras*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública / Conacyt, 1996, p. 34-35. (Col. La ciencia para todos, 150).

de armas y drogas, el poder de los medios masivos de comunicación, la mafia alrededor de los negocios sucios, la violencia intelectual, el tráfico de influencias y la corrupción, la violencia contenida en el juego. El primer fractal que propone Cutberto es el siguiente:

ENCARGADO: Órale, a mirar a otro lado, ¡cochino cabrón!
JUAN: Espérese maistro que me voy a reventar.
ENCARGADO: Ve a miar a tu chingada madre. Muévete o te desplumo el pajarito.
JUAN: No sea gacho. ¡Ahh! ¡Qué placer!
ENCARGADO: No dudo que te estés haciendo una manuela.
JUAN: ¡Tchhh, valiendo madre! Ya me ensucié las botas.
ENCARGADO: ¡Huy sí, pobrecito! Lástima, sus botas de piel de fundillo de víbora.
JUAN: Son muy caras.
ENCARGADO: Date de santo que no te pego un balazo.
JUAN: No te atreves.
ENCARGADO: ¿Qué apuestas?
JUAN: Su vida.
ENCARGADO: ¿Qué?
JUAN: Le apuesto a que si me tira con ese rifle y sigo vivo, yo me lo chingo con mi cuarenta y cinco. (*Saca de sus ropas una pistola.*)
ENCARGADO: No me tientes.
JUAN: ¿A quién le quiere ver la cara de pendejo? ¿A mí? Me dan ganas de darle un plomazo en la chompeta. Y hay muchos pendejos en el mundo. (*Le apunta.*)
Entonces qué, ¿apostamos?
ENCARGADO: Bueno.. es que son chingaderas. Luego la gente no quiere tirar, dicen que apesta mucho.
JUAN: ¿Apostamos? Ándele, vamos a ver quién mata primero el pajarito.
ENCARGADO: Ya hombre, no juegue con eso. Capaz que se le escapa el tiro...³⁷

En adelante la obra va mostrando con distintos personajes la cadena de violencia a partir del anterior fractal, o como lo señala Mijares en términos fractales: “[...] en pocas palabras, las mamacitas, las madrizas, los madrazos, las madrinas, todas esas madres que componen la diaria existencia nortea de Juan.”³⁸

³⁷ Cutberto López, “Helada madrina”, en *Entre el desierto y la esperanza (ejercicios de realidad)*, Hermosillo, Sonora, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad de Sonora, 2000, p. 240-241.

³⁸ Enrique Mijares, *La realidad...*, p. 140.

j) Teoría del caos

Esta teoría ha desestabilizado no sólo conceptos científicos, sino que ha impactado nuestra propia percepción del universo. Sabemos ahora que muchos fenómenos de la naturaleza y diversos comportamientos sociales tienen un funcionamiento complejo no lineal cambiante y paradójicamente inalterable.³⁹ Es decir: “En la turbulencia de un arroyo es imposible predecir la trayectoria de una partícula de agua. Sin embargo, ese sistema es, a la vez, continuamente cambiante y siempre estable. [...] Esto es una metáfora de nosotros mismos: somos la misma persona que hace diez años, sin embargo hace diez años estábamos formados por unos átomos diferentes y psicológicamente también éramos diferentes.”⁴⁰ Tal concepción del universo nos enfrenta, como sostienen los científicos, al “libre albedrío”⁴¹ en un mundo gobernado por leyes deterministas.” Esta teoría nos lleva a replantear varias líneas de pensamiento, incluso se ha llegado a vislumbrar la posibilidad de una crisis en la percepción. Por siglos se intentó explicar el orden de los fenómenos naturales y se trató de simplificar nuestro acercamiento a la realidad, con esta intención se cayó en la dualidad o el binarismo⁴² (es decir, el empleo de categorías contrarias como bien / mal, objetivo / subjetivo, protagonista / antagonista, etcétera) a que ha hecho referencia desde la dramaturgia Enrique Mijares. Dicen hoy los científicos que la tendencia al orden no es compatible con la realidad, la cual se caracteriza por su irregularidad, discontinuidad y complejidad. De esta “nueva” manera de entender el devenir de la naturaleza y por lo tanto del hombre, es de lo que está impregnada esta dramaturgia, la cual, como hemos observado, apela a la complejidad y a una negación de la linealidad.

Ahora sabemos que el mundo que habitamos es esencialmente un mundo no lineal, los científicos se preguntan cómo sus antecesores no lo advirtieron antes. Sin embargo, la posibilidad de entender la teoría del caos y los fractales se dio una vez que las computadoras pudieron colaborar con el hombre en el diseño de las ecuaciones y las representaciones icónicas del caos y el fractal.

³⁹ Véase: Isaac Schifter, *La ciencia del caos*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública / Conacyt, 2003, 108 p. (Colección La ciencia para todos, 142).

⁴⁰ Consúltese: <http://usuarios.lycos.es/lateoriadelcaos/> [Recuperado el 3 de diciembre de 2006].

⁴¹ El subrayado es mío.

⁴² El subrayado es mío.

Son estas consideraciones las que permean nuestra vida diaria y por ende, los cambios que hemos visto en la dramaturgia, la cual al referirse a un mundo alterno: el de la ficción, abre posibilidades inéditas más allá de la linealidad o el binarismo. Es por ello que ahora damos paso a nuestro siguiente elemento.

k) El tiempo

De varias maneras ya se ha hablado del uso del tiempo en la dramaturgia virtual, por ejemplo al hablar de la no linealidad, la discontinuidad o el *flash back*. Si bien el tiempo es un elemento fundamental del drama que requiere por su complejidad un amplio estudio,⁴³ yo voy a referirme únicamente al tiempo que se plantea desde la dramaturgia virtual, es decir, esas nociones temporales que sobrepasan la linealidad cronológica para prefigurar una concepción del mundo emparentada con las posibilidades que nos abre la ciencia y la tecnología. Un tiempo cambiante que permite la simultaneidad, discontinuidad, multiplicidad y retrocesos; que no concibe la rigidez, sino que hace malabares y, en todo caso, abre camino hacia la representación del desorden y lo inestable de los momentos temporales. El tiempo indudablemente es uno de los recursos que más se juegan en la dramaturgia virtual, por ejemplo, la convivencia simultánea del pasado y presente está en *El niño del diamante en la cabeza*, Bárbara Gandiaga de Hugo Salcedo y *Los niños de sal* de Hernán Galindo, sólo por citar algunas obras.

l) La convención teatral

Todos los recursos usados en la dramaturgia virtual tienen como elemento aglutinador la convención, ya que es imprescindible que el público crea lo que se le cuenta. No es suficiente un espacio escénico, actores y público, pues es diferente alguien que observa en la calle una acción que no tiene una finalidad estética que lo que sucede cuando se crea una ficción que es asumida como “verdadera” por los espectadores y creadores. La convención vendría a ser un pacto aceptado en el que se establecen las condiciones del juego. Así, un trozo de tela ondeando sobre el escenario se convierte en las aguas del mar, o un telón de

⁴³ Véase: José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, 287 p. (Biblioteca de Filología Hispánica). Especialmente consúltese el capítulo 4 Tiempo y teatro.

papel que tiene pintado un castillo se convierte en la morada de Hamlet. La tela y un dibujo que se transforman así en convención teatral. Esa sería la aportación del teatro a la virtualidad escénica. Dice al respecto Gubern: “[...] los decorados teatrales tridimensionales y de tamaño natural habían inventado una forma virtual⁴⁴ escenográfica bien conocida, construyendo mundos imaginarios o mundos alternativos para su público.”⁴⁵ Esta posibilidad de creer en algo que no existe de manera tangible es el recurso por excelencia del teatro: la actriz que interpreta Desdémona no muere a manos del actor que interpreta Otelo. Las posibilidades que ofrece la convención teatral son potenciadas por la dramaturgia virtual puesto que no hay límite para el número de personajes, de escenarios o de tramas. La dramaturgia virtual rompe con la unidad de lugar, unidad de acción y unidad de tiempo. De este modo estaremos de acuerdo que la realidad de la cual parte el dramaturgo es llevada al texto en una traducción de acuerdo a la convención teatral con la cual todo es posible. La estructura de estas obras están reforzadas por la convención. En los textos de los alumnos de los talleres de dramaturgia virtual que imparte Mijares podemos apreciar que las acotaciones son referencias a lugares como: el desierto, una casa, el mar, etcétera y no hay descripciones que rompan la convención, por ejemplo: a la izquierda del escenario se puede ver un fragmento de escalera que simula el paso entre la tierra y el cielo. La anterior descripción rompe con la convención al ubicarnos no en la ficción sino en la realidad, es decir, en la existencia de un escenario.

Si buscáramos antecedentes en el uso de algunos de los recursos rescatados por la dramaturgia virtual tendríamos que remitirnos a la multiplicidad de los roles planteada por Pirandello, a García Lorca en su obra *El público*, a Cervantes como antes lo mencioné y por supuesto, a Shakespeare.

3.3 ¿Un nuevo paradigma?

Lo que tenemos con estas obras, de estructuras abiertas, inestables o en movimiento son finalmente visiones del mundo, producto del momento histórico que vivimos. Ahora bien, es pertinente señalar que las obras son espacios donde los recursos se mezclan, se interfieren y se complementan.

⁴⁴ El subrayado es mío. Como observamos “lo virtual” es condición del teatro.

⁴⁵ Román Gubern, *Op. Cit.*, p. 161. El subrayado es mío.

Umberto Eco en *Obra abierta* (1962), plantea que toda obra de arte es un mensaje abierto a una pluralidad de significados, posibilidad que es intencionalmente buscada por sus creadores y valorada por el receptor, quien asume un papel de intervención activa.⁴⁶ En el caso de la dramaturgia virtual estaríamos hablando de una apertura de segundo grado, es decir, el autor entrega al receptor algo como unas piezas de un mecano que se encargará de “acomodar”.

Si durante siglos se tuvo la idea de que en el universo había un orden establecido, la teoría del caos nos trajo una visión de la realidad compleja, puesto que enuncia sistemas más flexibles y no lineales, donde el azar y lo impredecible están presentes en la realidad. El ejemplo clásico que ponen quienes explican la teoría del caos es un río donde cada partícula de agua sigue una trayectoria aleatoria e impredecible que sin embargo no rompe con la dinámica establecida en el mismo río. Esta inestabilidad y no linealidad permea nuestra visión del mundo y por lo tanto nuestra percepción y aproximación a la realidad.

La incorporación de recursos literarios muy antiguos como los que describí anteriormente, así como las estructuras que emanan de la naturaleza aparecen con una fuerza inédita en la dramaturgia virtual a partir de dos elementos: la convención teatral y un nuevo régimen de interpretación de la realidad a partir de la interacción que cotidianamente tenemos con los códigos de lenguaje computacionales, los sistemas digitales y en general las posibilidades que nos brinda la tecnología. Estos códigos potencian y diversifican las interpretaciones del fenómeno teatral.

Como hemos visto las teorías y estructuras clásicas tanto en las ciencias como en el teatro han ido cediendo paso a nuevas formas en función del conocimiento alcanzado y de nuestra visión del mundo. Esta nueva visión y percepción son tomadas por la dramaturgia virtual que, traspasando la delimitación geográfica del norte mexicano, podría verse como una manera de concebir al mundo desde la dramaturgia.

La dramaturgia virtual finalmente está en construcción y evidencia un proceso que busca la flexibilidad y la atención a las necesidades temáticas y estructurales del público, por lo cual al convertirse en paradigma se caería en el estatismo que rechaza. En todo caso son cauces que están sujetos a la movilidad de los códigos de lenguaje y a la noción de la

⁴⁶ Citado en:

http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/eco.htm

realidad que de la época. Desde este planteamiento esta dramaturgia no sería un canon, sino la posibilidad de crear en libertad.

Es muy precipitado hacer una prospectiva de esta dramaturgia, pero sí estimo conducente señalar que son muchos los dramaturgos en el mundo que están asumiendo en sus textos las características aquí apuntadas.

Quiero finalizar con una cita de Guilles Lipovetski, en la cual hace referencia a las características que asumen las novelas de Virginia Wolf, Joyce, Proust y Faulkner. Estimo que tales rasgos tienen resonancia en lo que hemos planteado acerca de la dramaturgia virtual:

Liquidación de las referencias fijas y de las oposiciones exterioridad-interioridad, puntos de vista múltiples y a veces indecibles (Pirandello), espacios sin límite ni centro, la obra moderna, literaria o plástica, está abierta. La novela ya no tiene ni principio ni fin verdaderos, el personaje está <inacabado> a la manera de un interior de Matisse o de un rostro de Modigliani. La obra inacabada es la manifestación misma del proceso desestabilizador de personalización, que substituye la organización jerarquizada, continua, discursiva de las obras clásicas, por construcciones rotas de escala variable, indeterminadas por su ausencia de referencia absoluta, ajenas a las sujeciones de la cronología.⁴⁷

Finalmente y luego de la panorámica expuesta en los tres capítulos, avancemos al final de esta tesis. El siguiente apartado comprende algunas ideas que estimo necesario anotar, no como cierre total del tema, puesto que quedan muchas cosas por decir y construir, pero sí como una forma de puntualizar algunas cuestiones sobre lo planteado a lo largo de esta disertación.

⁴⁷ Guilles Lipovetski, *Op. Cit.*, p. 100-101.

Algunas reflexiones

Finalizo la redacción de este trabajo y no me quedo satisfecha porque sé bien que la dramaturgia actual del norte de México es mucho más atractiva, profunda y compleja que la radiografía que yo hago. Sin embargo, considero que hay elementos de reflexión que puedo señalar a partir del grado de conocimiento que hasta este momento tengo del tema.

- La teoría de las micropoéticas me permitió acceder a diversos niveles de la dramaturgia nortea. Transitar por lo micro, macro y archi fue una aventura que permite ver al fenómeno nortea de forma múltiple y más profunda.
- Al presentar la micropoética de Enrique Mijares fue interesante ver la proyección que su obra dramática y académica ha tenido en Durango y en el país entero, en la constitución de la dramaturgia nortea y de la dramaturgia virtual. Considero que los datos y cifras que presento en el Anexo II permiten apreciar de manera fría quién es este creador en el panorama nacional de nuestros días, al tiempo que constituyen una fuente para quien se interese en estudiar su obra teatral, narrativa, histórica o teórica.
- Pienso adoptar el modelo de las micropoéticas para el trabajo que realizo actualmente para el CITRU, pues resulta interesante explorar con profundidad la obra de un creador para después crear un sentido más sustentado de la macropoética.
- Dubatti señala que el teatro va en contra de los afanes globalizadores, y esta afirmación es sostenible si la pensamos en relación con la dramaturgia nortea. Los dramaturgos de esta zona, seguramente por su cercanía con los Estados Unidos, tienen muy clara su posición al respecto, y en ello estriba y se afianza su defensa de la región, la búsqueda de estrechar la relación con el público y, en última instancia, de gritar un “ser interior colectivo” que se niega a ser acallado. El teatro así pensado se convierte en un refugio contra todos aquellos sistemas que nos encaminan a pensarnos globales o encerrarnos en un mundo personal.
- En la dramaturgia del norte pudimos apreciar una revalorización de lo social sobre lo individual, lo cual no es gratuito. Es consecuencia, como señala Mijares, los espacios son abiertos y no limitados como ocurre en el Distrito Federal. Nuestros temas, por lo tanto, aluden a ese encierro, a la soledad. Este punto es definitorio de

las diferencias que se aprecian en las temáticas del centro y del norte. El asumir el estudio de la dramaturgia norteña me llevó, como lo señalan las teorías poscoloniales, a cuestionarme dónde estoy parada. No fue sencillo darme cuenta de que como varios dramaturgos del norte, yo también tengo ahora un pie en el centro y otro en el norte. Cuando participé en el taller de Dramaturgia virtual que Enrique Mijares impartió en Hermosillo el año pasado, en un ejercicio de distanciamiento pude comprobar que mi trabajo dramático es del centro, mi sensibilidad y preocupaciones son del centro. Y añoro esa posibilidad que los dramaturgos del norte tienen para incluir a sus comunidades, para nombrar y trasgredir.

- Sería imposible evadir o soslayar la relación que las obras del norte guardan con su tiempo y su contexto. En ellas está el espíritu de la época. Sería difícil imaginar qué interpretarán los críticos que dentro de cien años lean estas obras, pero lo que sí observarán es la consideración que del “otro”, (el espectador o del lector) tienen los dramaturgos del norte. Sabrán esos críticos, por la dramaturgia norteña, de los dilemas que cotidianamente los mexicanos enfrentaron en la frontera. Sabrán que Pancho Villa resonaba en la cultura de principios del siglo XXI. Sabrán del impacto que el narcotráfico tuvo en una familia cualquiera. Sabrán tantas cosas pequeñas que la dramaturgia del norte recoge como material ficcional para la reflexión. Consideramos que lo anterior es un planteamiento hipotético que podría ser incluso, punto de partida de otras investigaciones.
- Al leer la tesis en su conjunto veo que la dramaturgia del norte queda establecida como una práctica dentro de la cultura, donde se ponen en crisis conceptos como la identidad, la hibridación y el sentir de una época. Es también un espacio de reflexión, que en este caso, como el teatro en general, apela a mucho más que el raciocinio. Quizá los intersticios que se abren para la construcción de sentido desde el espectador también sean espacios vacíos para ser llenados con la historia personal, con la experiencia emotiva de cada individuo.
- La dramaturgia virtual abre paso a la inestabilidad, a la dinámica de esta época y a la circulación de la información, podría ser vista como un territorio de arenas movedizas, en el sentido de que no se trata de un piso plano y firme sino que andar implica movimiento, profundidad y riesgo.

- Las voces periféricas que la dramaturgia del norte recoge y la virtual potencia paulatinamente han ido ganando terreno, ya no es posible acallarlas y considero que cada vez con más fuerza las escucharemos en los teatros nacionales y en la reflexión académica.
- Si algo fortalece a esta dramaturgia es incluir al “otro”, en cuanto temas y en el rol coautorial del espectador. Esta es la aportación que desde mi perspectiva hace esta dramaturgia.
- El estereotipo que tenemos de “lo norteño”, a través de la dramaturgia y de la literatura en general se ha ido modificando. El planteamiento de las líneas temáticas y subtemas resulta fundamental para observar la diversidad del espectro.
- Respecto a mi trabajo de investigación, sé que estoy en un terreno sinuoso y movedizo, pero también que la única manera de no hundirse es controlar los movimientos, no hacer aspavientos. Con movimientos lentos se puede flotar con mayor facilidad sobre las arenas movedizas, eso dicen los expertos.
- Al explorar el norte de México y revisar su dramaturgia una pregunta me asalta: ¿qué pasará en el sur? Ojalá alguien trabaje esta zona. Me gustaría establecer un diálogo en términos de periferia y teatro.
- Para cerrar esta tesis quiero expresar que me quedan muchos años por andar y aprender de la dramaturgia del norte y sus creadores.

Anexo I
Mapa de la República Mexicana

Anexo II

Producción teatral, académica y literaria de Enrique Mijares

Premios y distinciones

Por su trayectoria en dramaturgia fue becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte 1999-2005.

Como dramaturgo, además de algunas distinciones nacionales, ha obtenido tres importantes premios internacionales y tres medallas y la distinción de Creador Emérito.

- *Emilio Carballido*, 1995, por *Árbol de la esperanza*. Otorgan el Ayuntamiento de Xalapa y la Universidad Veracruzana.
- *Manuel Acuña* 1996 por *Le pusieron precio a su cabeza*. Otorgan el Ayuntamiento de Ciudad Acuña y el Instituto de Cultura de Coahuila.
- *Tirso de Molina* 1997 por *Enfermos de esperanza*. Otorga el Gobierno de España.
- Medalla *Luis Donaldo Colosio* al mérito en Arte y Cultura en Durango 1999.
- Medalla *Xavier Villaurrutia* otorga la comunidad teatral del país, Conaculta-INBA, Muestra Nacional de Teatro 2003, Morelia, Michoacán.
- Medalla *José Fuentes Mares*, Premio Nacional de Literatura por el libro de teatro *Espinazo del Diablo*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004.
- Beca Creador emérito del Estado de Durango. 2006.

Reconocimientos

- 1966- Mejor actor. Festival INBA Zona Norte. Teatro IMSS. Durango, Dgo. Por *Ronda de pastores en la casa del virrey*, de Enrique Mijares.
- 1967- Mejor obra inédita. Festival INBA Zona Norte. Paraninfo de la Universidad. Chihuahua, Chi. *Los biombos*, de E. Mijares. La obra obtuvo cuatro premios más.
- 1968- Mención dirección. Festival INBA de Otoño, Olimpiada Cultural. Teatro Jiménez Rueda, México, D. F. *Ronda infantil para seniles*, de E. Mijares.
- 1968- Premio de escenografía. Festival de Otoño, Olimpiada Cultural. Teatro Jiménez Rueda, México, D. F. *Ronda infantil para seniles*, de E. Mijares.
- 1973-7 Cinco placas. Una por cada año de representaciones de la obra *El niño y Cri Cri*, de E. Mijares. En el Centro de Convivencia Infantil del Bosque de Chapultepec y en La pérgola Ángela Peralta de Polanco. México, D. F.
- 1977- Placa 100 representaciones de *Cri Cri*, de E. Mijares. En el Teatro de Zacatenco. México, D. F.
- 1989- Placa 200 representaciones de *Anunciación a María*, de E. Mijares. Teatro Universitario, Dgo.
- 1990- Placa 150 representaciones de *Montaña mágica*, de E. Mijares. Teatro Universitario. Dgo.
- 1990- Placa 100 representaciones de *Don Quijote*, de Arturo Calderón. Teatro Universitario. Dgo.
- 1991- placa 100 representaciones de *Cri Cri*, de E. Mijares. Teatro Universitario. Dgo.

- 1991- Placa 100 exhibiciones de *El patrimonio arquitectónico de la Ciudad de Durango*. Audiovisual de E. Mijares. Consejo para la preservación del Patrimonio Cultural de Durango, A. C. Dgo.
- 1991- Primer lugar regional SARH. Por *Vicente y María*, de Antonio González Caballero. Teatro Alvarado. Torreón, Coahuila.
- 1991- Primer lugar nacional SARH. Por *Vicente y María*, de Antonio González Caballero. Oaxtepec, Morelos.
- 1991- Primer lugar nacional AITA. Por *Vicente y María*, de A. González Caballero. Teatro Reforma. México, D. F.
- 1991- Novela finalista. *Los cabos sueltos*. En el Premio Nacional de Ediciones Castillo. Monterrey, N. L.
- 1991- Mención Teatro Histórico. Por *Montaña mágica*, de E. Mijares. En el Concurso Nacional de Teatro Histórico de México, Convocado por Conaculta, INBA, SEP, ISSSTE, IMSS y Programa Cultural de las Fronteras.
- 1991- Selección internacional AITA. Para que *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, participara en el Festival Internacional celebrado en Monterrey, N. L.
- 1992- Primer lugar Muestra Estatal. Por *Susana San Juan*, de Juan Rulfo.
- 1992- Tercer lugar Muestra Estatal. Por *Anacleto Morones* de Juan Rulfo. Teatro Universitario. Dgo.
- 1992- Segundo lugar nacional AITA. Por *Susana San Juan*, de Juan Rulfo. En la Sala Villaurrutia de México, D. F.
- 1992- Mejor puesta en escena Festival Teatristas Nacionales. Por *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Teatro Salamandra de Xalapa, Ver.
- 1992- Tercer lugar nacional AITA. Por *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Sala Villaurrutia. D. F.
- 1992- Cuarto lugar nacional AITA. Por *Anacleto Morones*, de Juan Rulfo. Sala Villaurrutia. D. F.
- 1992- Mejor puesta en escena II Muestra Mesoamericana. Por *Anacleto Morones*. Tapachula, Chis.
- 1992- Primer lugar regional SARH. Por *Anacleto Morones*, de Juan Rulfo. Teatro Universitario de Ciudad Victoria, Tam.
- 1992- Primer lugar nacional SARH. Por *Anacleto Morones*, de Juan Rulfo. Oaxtepec, Mor.
- 1992- Placa 100 representaciones de *Anacleto Morones*, de Juan Rulfo. Teatro Universitario. Dgo.
- 1992- Placa 100 representaciones de *Las aves*, de Arturo Calderón. Teatro Universitario, Dgo.
- 1993- Mejor puesta en escena Festival Nacional Grupo Pierrot. Por *El diario de un loco*, de Nicolas Gógol. Xalapa, Ver.
- 1993- Mejor puesta en escena III Muestra Mesoamericana. Por *El diario de un loco*, de Nicolas Gógol. Tapachula, Chiapas.
- 1993- Mejor escenografía III Muestra Mesoamericana. Por *Cuestión de opiniones...*, de Antonio González Caballero. Tapachula, Chiapas.
- 1993- Primer lugar Muestra Estatal. Por *La banda de los buches amarillos*, de Antonio González Caballero. Teatro Victoria. Dgo.
- 1993- Primer lugar regional SARH. Por *La banda de los buches amarillos*, de Antonio González Caballero. Teatro IMSS. Zacatecas, Zacs.

- 1993- Primer lugar nacional SARH. Por *La banda de los buches amarillos*, de A. González Caballero. Teatro Ruiz de Alarcón, Acapulco, Gro.
- 1993- Mejor producción Festival Nacional AITA. Por *La maraña*, de Antonio González Caballero. Río Bravo, Tam.
- 1993- Mejor puesta en escena III Olimpiada de Teatro. Por *Susana San Juan*, de Juan Rulfo. Nueva Delhi, India.
- 1994- Primer lugar Muestra Estatal. Por *Cómo escapar de la niebla*, de Antonio González Caballero. Teatro IMSS. Dgo.
- 1994- Segundo lugar nacional AITA. Por *Viajero sin equipaje*, de Antonio González Caballero. Centro Cultural Tamaulipas. Ciudad Victoria.
- 1994- Beca Difusión de la Cultura. por el proyecto presentado por el Consejo para la Preservación del Patrimonio Artístico y Cultural de Durango, A. C. para la publicación de un libro y la edición de un video con el texto *El patrimonio arquitectónico de la Ciudad de Durango*, de E. Mijares. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.
- 1994- Beca coinversión. Por el proyecto presentado por el Grupo SARH, para la puesta en escena de *Pico Pérez en la hoguera*, de José Revueltas, bajo la dirección de E. Mijares. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Dgo.
- 1994- Beca grupos artísticos. Por el proyecto presentado por el Grupo Jóvenes creativos para la puesta en escena de la obra *Cómo escapar de la niebla*, de Antonio González Caballero, dirigida por E. Mijares. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Dgo.
- 1994- Beca Grupos artísticos. Por el proyecto presentado por el Taller Teatro Espacio Vacío para la puesta en escena de la obra *El cerro es nuestro*, de E. Mijares. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.
- 1994- Beca Creación artística. Para la redacción de *Convidado de piedra*, novela de E. Mijares. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Dgo.
- 1994- Mención Nacional de Dramaturgia. Por *El cerro es nuestro*, de Enrique Mijares. Universidad de Nuevo León.
- 1995- Primer lugar estatal de Teatro en Guanajuato. Por *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, con el Grupo Teatro Libre de León, Guanajuato.
- 1995- Primer lugar regional de Teatro SAGAR. Por *La casa de las paredes largas*, de Gabriel Contreras. Mazatlán, Sin.
- 1995- Segundo lugar nacional de Teatro SAGAR. Por *La casa de las paredes largas*, de Gabriel Contreras. Puerto Vallarta, Jalisco.
- 1995- Premio Internacional de Dramaturgia "Emilio Carballido". Por *Árbol de la esperanza*, de Enrique Mijares. Universidad Veracruzana y Ayuntamiento de Xalapa.
- 1995- Mención Nacional de Dramaturgia Infantil. Por *Los jilotes*, de Enrique Mijares. Teatro Isauro Martínez de Torreón, Coahuila.
- 1996- Premio Internacional "Manuel Acuña" de obra de teatro. *Le pusieron precio a su cabeza*, de Enrique Mijares. Ayuntamiento de Ciudad Acuña, Coahuila.
- 1996- Primer lugar regional de Teatro SAGAR. Por *Manos impunes*, de Enrique Mijares. Monterrey, Nuevo León.
- 1996- Primer lugar nacional de Teatro SAGAR. Por *Manos impunes*, de Enrique Mijares. Acapulco, Guerrero.
- 1996- Premio Nacional de Dramaturgia UANL 95. Por *¿Herraduras al Centauro?* Tríptico dedicado a Francisco Villa. De Enrique Mijares. Monterrey, Nuevo León.
- 1996- Premio Estatal de Ensayo *Durango a 30 años del cerro*. En certamen convocado por la Universidad Juárez de Durango.

- 1997- Primer lugar Interestatal de Teatro SEMARNAP. Por *Ponte en mi lugar*, de Tomás Urtusástegui. Durango, Dgo.
- 1997- Primer lugar regional de Teatro SEMARNAP. Por *Ponte en mi lugar*, de Tomás Urtusástegui. Hermosillo, Son.
- 1997- Segundo lugar nacional de Teatro SAMARNAP. Por *Ponte en mi lugar*, de Tomás Urtusástegui. Oaxtepec, Morelos.
- 1997- Placa por 100 representaciones de *Jilotes, muñecos de maíz*.
- 1997- Placa por 300 representaciones Pastorela *Anunciación a María*.
- 1997- Premio Teatral "Tirso de Molina". *Enfermos de esperanza*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, España.
- 1998- Placa 100 representaciones de *La familia de don Grillo*.
- 1998- Placa por 300 representaciones Temporada 97-98 *Espacio Vacío*.
- 1999- Reconocimiento de la comunidad artística de Tecate, B. C.
- 1999- Medalla Luis Donaldo Colosio al Mérito Cultural PRI Durango.
- 1999- Placa por 100 representaciones de *Enfermos de esperanza*. UJED.
- 2002- Placa por 200 representaciones de *Don Grillo*. Auditorio UJED.
- 2002- Placa por 100 representaciones de *En la tierra de las urracas*. UJED.
- 2003- Reconocimiento del Perfil por el Programa de Mejoramiento del Profesorado, SEP. Con validez de tres años.
- 2003- Placa por 50 representaciones de *Espinazo del Diablo*. Auditorio UJED.
- 2003- Medalla Xavier Villaurrutia a la trayectoria Teatral. Otorgan INBA y CONACULTA. Muestra Nacional de Teatro, en Morelia, Michoacán.
- 2003- Placa por su trayectoria literaria a favor de las tradiciones que fortalecen la identidad duranguense. Otorga la Red de Escritores de Durango.
- 2003- Mención honorífica en el Premio Nacional de Dramaturgia de la UANL por el tríptico dedicado a los hermanos Rosaura, José y Silvestre Revueltas: *Nadie es profeta*, que incluye las obras *Círculo de gis*, *Lecumberri 68* y *Amiga que te vas*.
- 2004- Premio Nacional de Literatura (dramaturgia) "José Fuentes Mares" por el libro *Espinazo del Diablo*. UACJ. Ciudad Juárez, Chih.
- 2005- Placa por 50 representaciones de *Adictos a la vida*. UJED
- 2005- Placa por 50 representaciones de *Sex o no sex*. UJED
- 2005- Placa por 400 representaciones de *Anunciación a María*. UJED

Cronología de textos dramáticos de Enrique Mijares

- 1966. *Ronda de pastores en la casa del virrey*. (Adaptación de un cuaderno de pastores).
- 1967. *Los biombos*.
- 1973. *El niño y Cri- Crí*.
- 1977. *Metamorfosis*. Adaptación del cuento de Kafka.
- 1979. *Pinocho*. Adaptación del cuento de Collodi.
- 1981. *Pastorela*. Adaptación de un cuaderno de pastores.
- 1981. *Hansel y Gretel*. Versión sobre el cuento de los Hermanos Grimm.
- 1981. *Pantomima matérica*.
- 1983. *Gregorio Samsa*.

- 1985. *Hacer la América*. Sobre el redescubrimiento de América.
- 1986. *Anacleto Morones*. Dramaturgia a partir del cuento de Juan Rulfo.
- 1986. *Retrato de novia*.
- 1986. *Anunciación a María*.⁴⁸
- 1987. *Montaña mágica*. Mención honorífica en el Concurso Nacional de Teatro Histórico de México, 1991.
- 1988. *Informe para una academia*. Sobre el cuento de Franz Kafka.
- 1991. *Una cáscara de nuez*.
- 1991. *Noticias del Imperio*. A partir del monólogo de Carlota en la novela del mismo nombre de Fernando del Paso.
- 1992. *Susana San Juan*. Dramaturgia a partir de la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo.
- 1992. *Cuatlicue escultura viva*. Sobre poesía náhuatl.
- 1992. *El arpa y la sombra*. Sobre la novela de Alejo Carpentier.
- 1995. *El cerro es nuestro*. Mención honorífica del Premio Nacional de Dramaturgia de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1995.
- 1995. *Árbol de la esperanza*. Premio Internacional de la Obra de Teatro “Emilio Carballido”, 1995.
- 1995. *¡De fábula!*
- 1996. *Los jilotes, muñecos de maíz*. Mención honorífica en el Concurso Nacional de Teatro Infantil, 1995.⁴⁹
- 1996. *¿Herraduras al centauro?* Premio Nacional de Dramaturgia 1996 de la Universidad Autónoma de Nuevo León. [Trilogía que incluye: *Perro del mal*, *Vivo o muerto* y *Manos impunes*].⁵⁰
- 1996. *El mundo de la fábula*.
- 1996. *Le pusieron precio a su cabeza*. Premio Internacional de Teatro “Manuel Acuña”.⁵¹
- 1997. *La familia de don Grillo*.
- 1997. *Enfermos de esperanza*. Premio Tirso de Molina 1997, otorgado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 1998. *El niño del diamante en la cabeza*.
- 1999. *El cuarto rey mago*.
- 2000. *Numo. El último gigante*.
- 2001. *La no-difunta*.
- 2001. *El mismo dolor*.
- 2002. *Ave del paraíso*.
- 2003. *Espinazo del Diablo*.
- 2003. *Giro negro*.
- 2004. *Niño de pino*.
- 2004. *Lecumberry 68*.

⁴⁸ Constituye uno de los textos más montados de Enrique Mijares. Muchas de las puestas se han realizado en el ámbito escolar, por lo cual es imposible contar con un registro completo de quiénes la han llevado a escena.

⁴⁹ Concurso convocada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Teatro “Isauro Martínez” de Torreón, Coahuila.

⁵⁰ Con estos títulos participó en el premio y así fueron publicados por la UANL, posteriormente Mijares rebautizó a su obras como aparece indicado en la nota a pie de página número 4 de este capítulo.

⁵¹ Concurso convocado por el H. Ayuntamiento de Ciudad Acuña, Coahuila. Este año fue su primera emisión.

- 2004. *Un aire de familia*. (Cuarteto que incluye: *Andamios exteriores*, *Amiga que te vas*, *Las condiciones requeridas* y *El círculo de gis*)
- 2004. *Adictos a la vida*. (Cuarteto que incluye: *Adictos a la vida*, *Sex o no sex*, *Lobo del hombre* y *Sufragio efectivo*)
- 2005. *Territorio en conflicto*.
- 2005. *Jauría*.

Obras inéditas

- *Retrato virtual*.
- *Giro negro*.
- Cuarteto *Un aire de familia*.
- *Territorio en conflicto*.
- *Jauría*.

Puestas en escena realizadas por Enrique Mijares

- 1968. *Ronda infantil para seniles*. Grupo Guadiana. Festival de otoño - Olimpiada Cultural INBA. Teatro Jiménez Rueda. México, D. F.
- 1968. *Asesinato imperfecto*, de Antonio González Caballero. Museo de la Ciudad de México. Distrito Federal.
- 1969. *El baúl de los disfraces*, de Jaime Salom. Teatro IMSS. León, Guanajuato.
- 1969. *El medio pelo*, de Antonio González Caballero. Teatro IMSS. León, Guanajuato.
- 1970. *El amante y la sombra del valle*, de Pinter-Synge. Teatro la Capilla. Coyoacán. Distrito Federal.
- 1971. *Ceremonia*, de Antonio González Caballero. Teatro de la Danza. México, Distrito Federal.
- 1977. *Metamorfosis*. Adaptación al cuento de Franz Kafka. Director: Enrique Mijares. Teatro Antonio Caso. Tlatelolco. D. F.
- 1978. *El niño y Cri Cri*, de Enrique Mijares. Teatro Morelos y Casa de la Cultura de Aguascalientes. También se hizo una gira por los municipios: Villa Juárez, Calvillo, Rincón de Romos y Pabellón de Arteaga, entre otros.
- 1978. *Fando y lis*, de Fernando Arrabal, Teatro Morelos. Aguascalientes.
- 1978. *La hija de Rapaccini*, de Octavio Paz, Teatro Morelos. Aguascalientes. Y en gira por Barcelona en 1979. Se presentó en el Auditorio "A" del IPN, Universidad de Aguascalientes.
- 1979. *Pinocho*. Versión sobre el cuento de Collodi. Grupo Espacio Vacío. Teatro del IMSS. Aguascalientes.
- 1979. *Feliz acontecimiento*, de Slawomir Mrozek. Teatro IMSS. Aguascalientes.
- 1975. *El canto del fantoche*, de Peter Weiss. Barcelona, España.
- 1979. *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes. Teatre del Casc Antic. Barcelona, España.
- 1980. *Canto a mí mismo*. Sobre *Hojas de hierba* de Walt Whitman. Espacio Vacío. Exconvento de San Francisco. Tlaxcala.
- 1980. *Pastorela*, de Jorge Esma. Teatro Victoria, Durango. Ágora Casa de la Cultura de Durango.

- 1981. *La excepción y la regla*, de Bertolt Brecht. Teatro Alvarado de Gómez Palacio, Durango. Ágora Casa de la Cultura de Durango. Auditorio de la UJED. Teatro Victoria de Durango.
- 1981. *Pastorela*. Adaptación de un cuaderno de pastores. Teatro Victoria. Durango. Gira por la Comarca Lagunera.
- 1981. *Hansel y Gretel*. Versión sobre el cuento de los Hermanos Grimm. Espacio Vacío. Auditorio del Pueblo. Durango. Casa de la Cultura de Durango. Teatro Victoria, Durango. (Más de 15, 000 niños vieron este montaje).
- 1981. *Pantomima matérica*. Espacio Vacío y Phylades. Teatro Victoria. Durango. Ágora Casa de Cultura. Foro Cultural Contreras / Fonapas, D. F. Festival Internacional de Pantomima, Teatro Juárez, Guanajuato. Subsede: Auditorio de la UJED, Durango.
- 1981. *Días felices*, de Samuel Beckett. Teatro Victoria. Durango. Casa de Cultura de Durango.
- 1981. *La balada del gran macabro*, de Michel de Ghelderode. Teatro Victoria. Durango. III Encuentro Nacional de Teatro, Teatro Clavijero, Veracruz. IV Muestra Nacional de Teatro en Provincia, Veracruz. Teatro Antonio Caso, D. F.
- 1982. *Días felices*, de Samuel Beckett. Presentación en la V Muestra Nacional de Teatro de Provincia, Acapulco. Presentación en la Feria de San Marcos.
- 1982. *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare. Teatro Victoria. Durango.
- 1982. *Luisa Fernanda*. Zarzuela de Romero. Letra: F. Romero y G. F. Shaw. Música: F. Moreno Torroba. Dirección escénica: Enrique Mijares. Escuela Superior de Música de la UJED. Teatro Victoria. Durango.
- 1982. *Las criadas*, de Jean Genet. Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango. [Según el programa de mano el grupo de Enrique Mijares se llama Universidad Teatro Sociedad, cuyas siglas en euzkera significan Espacio Vacío].
- 1982. *Los cuervos están de luto*, de Hugo Argüelles. Teatro IMSS. Durango. Con el Grupo: Universidad Teatro Sociedad. Universidad Juárez del Estado de Durango.
- 1983. *Creonte*, de Arturo Calderón. Teatro IMSS. Durango.
- 1983. Reposición de *Las criadas*. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio de la Universidad Juárez del Estado de Durango.
- 1983. *Gregorio Samsa*. Espectáculo de pantomima. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1983. *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Brecht. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1983. *El adefesio*, de Rafael Alberti. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango. Presentación en la VI Muestra Nacional de Teatro celebrada en Morelia.
- 1983. *¿Cómo te quedó el ojo, Lucifer?*, de Norma Román Calvo. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1984. *El extensionista*, de Felipe Santander. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1984. *Los ilegales*, de Víctor Hugo Rascón Banda. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1984. *El destino del águila*, de Arturo Calderón. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.

- 1985. *¿Dónde quedó la revolución mexicana?*, de Armando García. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1985. *Hacer la América*, de Enrique Mijares, sobre el redescubrimiento de América. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1985. *Primero sueño*, de Arturo Calderón. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1985. *Pastorela*, de Margarita Villaseñor. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1986. *Anacleto Morones*. Sobre el cuento de Juan Rulfo, adaptación de Enrique Mijares. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1986. *Retrato de novia*. Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1986. *Anunciación a María*. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango. [A partir de esta obra el grupo retoma el nombre de Espacio Vacío. La pastorela se presentó en atrios de diversos municipio de Durango. En su reposición de 1989 llegó a las 200 representaciones].
- 1986. *La noche de los sincalzones*, de Antonio González Caballero. Grupo Universidad Teatro Sociedad. Auditorio Universitario. Durango.
- 1987. *Montaña mágica*. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango. [Reposiciones en 1989 y 1990. Tuvo 150 representaciones].
- 1987. *María Santísima*, de Armando García. Auditorio UJED.
- 1988. *Cristo Apolo*, de Ray Bradbury. Auditorio UJED.
- 1988. *Informe para una academia*. Sobre el cuento de Franz Kafka. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango. Reposición en 1990 en Durango y en el Teatro de la Ciudad “Fernando Soler”, Saltillo, Coahuila. Atenique, Ciudad Guzmán y Tuxpan, Jalisco. Presentación en la XI Muestra Nacional de Teatro.
- 1988. *Cristo Apolo*. Sobre el poema de Ray Bradbury. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
- 1989. *Repertorio Shakespeare*, de Arturo Calderón. Auditorio UJED.
- 1989. *Las mil y una noches*, de Arturo Calderón. Auditorio UJED.
- 1989. *Don Quijote*, de Arturo Calderón. Auditorio UJED. (100 representaciones).
- 1990. *Huitzilopochtli vs. los rocanroleros de la noche*, de Arana. UJED.
- 1990. *La maestra*, de Enrique Buenaventura. INBA Monterrey, Nuevo León.
- 1991. *El alcaraván*, de Emma Rueda, Auditorio UJED. En 1993 y 1998 nuevamente se presentó en el mismo lugar.
- 1991. *Una cáscara de nuez*. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
- 1991. *Noticias del Imperio*. Sobre el monólogo de Carlota en la Novela del mismo nombre de Fernando del Paso. Espacio Vacío. Casa de la Cultura en Ciudad Guzmán, Jalisco. En 1992 se presentó en el Festival Internacional de Teatro Amateur, celebrado en Monterrey, Nuevo León.
- 1991. *Apenas son las cuatro*, de Tomás Urtusástegui. Auditorio UJED.
- 1991. *Vicente y María*, de Antonio González Caballero. Espacio Vacío y empleados de la Secretaria de Agricultura y Recursos Hidráulicos, Dirección Estatal de Durango. Auditorio UJED. [Primer lugar en los XIII Juegos Nacionales Culturales y Deportivos de la SARH, celebrados en Oaxtepec, Morelos]. Representante del Centro Mexicano AITA-IATA en la Muestra Nacional de Teatro de Aguascalientes.
- 1991. *El niño y Cri Crí*, de E. Mijares. Auditorio UJED. (100 representaciones).

- 1992. *Susana San Juan*. Sobre la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo. Espacio Vacío. Auditorio Universitario, Durango; VIII Congreso Nacional del Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur, Teatro Orientación de la Ciudad de México, Primera Muestra Regional de Teatro Zona Norte, realizada en Ciudad Victoria, Tamaulipas; XIII Muestra Nacional de Teatro, en Nuevo León. En 1993 se presentó en el Teatro de los Héroes de Chihuahua y en la Thrid Theatre Olympiad 93 en Nueva Delhi.
- 1992. *Cuatlicue escultura viva*. Sobre poesía náhuatl. Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.
- 1992. *El arpa y la sombra*. Sobre la novela de Alejo Carpentier. Grupo La columna de Aguascalientes. Teatro Morelos. Aguascalientes.
- 1992. *Las aves*, de Arturo Calderón. Auditorio UJED.
- 1992. *Anacleto Morones*, de Juan Rulfo. Auditorio UJED. (100 representaciones). Muestra Nacional de Teatro 1993 del Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur, Xalapa. Primer lugar del Campeonato de la Quinta Zona, celebrado en Ciudad Victoria, también se le otorgó a Enrique Mijares el premio a la mejor dirección y el primer lugar como actriz a Soledad Meraz. Primer lugar en los Juegos Nacionales de la Secretaria de Agricultura y Recursos Hidráulicos. Mejor Puesta en escena de la II Muestra Mesoamericana de Teatro. En 1993 se presentó en Chihuahua.
- 1993. *El diario de un loco*, de Gógol. Grupo Tequio de Tamaulipas. Como protagonista figuraba Medardo Treviño. Auditorio del Centro Cultural Tamaulipas, Ciudad Victoria; Muestra Nacional de Teatro 1993 del Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur, Xalapa. Teatro de Cámara de Chihuahua. Auditorio UJED. [Este montaje obtuvo el primer lugar de la III Muestra Mesoamericana de Teatro, celebrada en Tapachula, también Medardo Treviño ganó el premio al mejor actor].
- 1993. *Cuestión de opiniones en regla de tres y acerca del Yo*, de Antonio González Caballero. Auditorio UJED. En 1994 se realizaron funciones en 5 municipios de la zona norte de Durango.
- 1993. *La maraña*, de Antonio González Caballero. Auditorio UJED.
- 1993. *La banda de los buches amarillos*, de Antonio González Caballero. Auditorio UJED. [Primer lugar de los XV Juegos Culturales y Deportivos de la SAGARH, celebrados en Acapulco].
- 1993. *¡Qué viva Cristo rey!*, de Jaime Chabaud. Cuarto oscuro. Auditorio UJED.
- 1993. *Las embarazadas*, de Antonio González Caballero. CNC. Auditorio UJED.
- 1993. *Asesinato imperfecto*, de Antonio González Caballero. Auditorio UJED.
- 1993. *¿Quiere usted concursar?*, de A. González Caballero. Grupo Génesis. Auditorio UJED.
- 1994. *Ballenato*, de Guillermo Hagg. Grupo TIFHCI⁵² (Teatro Infantil de los Fraccionamientos El Huizache y Ciudad Industrial). Auditorio UJED. Muestra Estatal de Teatro llevada a cabo en el Teatro del IMSS de Durango.
- 1994. *El león enamorado*, de Enciso y Olmo. Grupo Katharssis. Auditorio UJED. Muestra Estatal de Teatro. En 1998 se repuso ofreciendo funciones en el Auditorio de la UJED. [En esta ocasión se develó placa por 100 representaciones].
- 1994. *Pico Pérez en la hoguera*, de José Revueltas. Grupo SARH. Auditorio UJED. Muestra Estatal de Teatro. Puesta en escena ganadora de los XVI Juegos Culturales y

⁵² Grupo de niños cuyas edades fluctúan entre los 6 y los 16 años.

Deportivos de la SARH, Acapulco. [Cuarto año consecutivo que este grupo dirigido por E. Mijares obtiene el premio.] Homenaje Nacional a los hermanos Revueltas, Teatro del Seguro Social, Durango.

- 1994. *Cómo escapar de la niebla*, de Antonio González Caballero. Grupo Jóvenes creativos. Auditorio UJED; Tercera Muestra Regional de Teatro del Noroeste; Muestra Estatal de Teatro; Encuentro Nacional de Teatro, Durango. Festejos por el 431 aniversario de la Fundación de la ciudad de Durango.
- 1994. *Viajero sin equipaje*, de Antonio González Caballero. Grupo Katharssis. Auditorio UJED. Muestra Estatal de Teatro, Ciudad Victoria, Tamaulipas.
- 1994. *La proliferación*, de A. González Caballero. Grupo. Génesis. Auditorio UJED. Muestra Estatal de Teatro.
- 1994. *El mago*, de A. González Caballero. Grupo Génesis. Auditorio UJED. Muestra Estatal de Teatro. Festejos por el 431 aniversario de la Fundación de la ciudad de Durango.
- 1994. *El cerdo*, de Raymond Fosse. Gpo. Jóvenes creativos. Auditorio UJED. Muestra Estatal de Teatro.
- 1995. *El Cerro es nuestro*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario, Durango.
- 1995. *¡De fábula!* Sobre las fábulas de Jean de la Fontaine. Espacio Vacío. Teatro Universitario, Durango.
- 1995. *Arango y Villa*. Espacio Vacío y Grupo Montaña Mágica. Auditorio Universitario, Durango. II Festival Internacional de Arte Contemporáneo de León, Gto. En 1996 participa en el Festival Nacional de Teatro de Xalapa.
- 1995. *La casa de las paredes largas*, de Gabriel Contreras. Grupo SARH. Auditorio UJED. [Premio Mejor puesta en escena del Certamen Zona Noroeste de la SARH, realizada en Mazatlán. Medalla de plata de los XVII Juegos Culturales y Deportivos de la SARH, llevados a cabo en Puerto Vallarta. Foro Teatro Libre de León, Guanajuato.
- 1995. *¡De fábula!*, de Enrique Mijares. Grupo TIFHCI. Auditorio UJED.
- 1995. *Terra nostra*, de Carlos Fuentes. Versión teatral de Enrique Mijares. Teatro libre de León Guanajuato. Casa de la Cultura de León, Guanajuato. [Mejor Obra y Mejor Producción de la Muestra Estatal de Teatro de Guanajuato]. Muestra Regional de la Zona Centro-Occidente. II Festival Internacional de Arte, León, Guanajuato.
- 1995. *El sueño*, de Xavier Ángel Martí. Grupo Katharssis. Auditorio UJED. En la reposición de 1996 se presentó en el Teatro de IMSS de León, Guanajuato, en el marco del III Festival Internacional de Arte Contemporáneo de León.
- 1995. *Anunciación a María*, de Enrique Mijares. Diversos espacios de municipios, pueblos y atrios de Durango. En 1996 dieron 40 funciones en Ciudad Acuña, Coahuila. En 1997 se dieron funciones nuevamente en el Auditorio de la UJED y se develó placa por 300 representaciones.
- 1996. *Los jilotes, muñecos de maíz*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Museo Culturas Populares, Durango. Casa de la Cultura de Ciudad Acuña, Coahuila. Biblioteca Pública de Cuencamé, Durango. III Festival Internacional de Arte Contemporáneo de León. En 1997 se dieron funciones en diversas escuelas de Durango y se develó placa por 100 representaciones.
- 1996. *Manos impunes*, de Enrique Mijares. Sagar. Teatro Dolores del Río. Gómez Palacio, Durango. UJED. DIF de Ciudad Acuña, Coahuila. [Primer lugar en los XVIII

- Juegos Nacionales Culturales y Deportivos de la Secretaría de Agricultura, Ganadería y Desarrollo Rural, celebrados en Acapulco].
- 1996. *Viajero sin equipaje*, de Antonio González Caballero. Semarnap. UJED.
 - 1996. *El mundo de la fábula*, de Enrique Mijares. Museo de Culturas Populares.
 - 1996. *Las perlas de la virgen*, de Jesús González Dávila. Teatro del IMSS, León, Guanajuato. III Festival Internacional de Arte Contemporáneo de León. En 1997 también se dieron funciones en el Auditorio de la UJED.
 - 1997. *La familia de don Grillo*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario, Durango. En 1998 se presentó nuevamente en la misma sede. [Se develó placa por 100 representaciones].
 - 1997. *¿Quiere usted concursar?* de Antonio González Caballero. Sagar. Auditorio UJED. Durango.
 - 1997. *Ponte en mi lugar*, de Tomás Urtusástegui. Semarnap. Auditorio UJED. Durango. [Segundo lugar del II Festival Nacional de la Unidad Semarnap]. Se repuso en 1998.
 - 1997. *El sueño piramidal funesta de la tierra*, de Xavier Ángel Martí. UJED, Durango.
 - 1998. *El niño del diamante en la cabeza*, de Enrique Mijares. UANL. Monterrey.
 - 1998. *Árbol de la esperanza*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
 - 1998. *Enfermos de esperanza*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango. [Con esta obra se develó placa por las 317 funciones que de diversas obras Espacio Vacío dio en la UJED de agosto de 1997 a septiembre de 1998. En 1999 se dieron nuevamente funciones de esta obra y se develó placa por 100 representaciones de la misma].
 - 1999. *Sólo para parejas*, de Cutberto López. Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.
 - 1999. *Las embarazadas o Las madres del siglo XXI* de A. González Caballero. Semarnap. UJED. Durango.
 - 1999. *El cuarto rey mago*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. UJED. Durango.
 - 2000. *El renacuajo paseador*,⁵³ de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
 - 2000. *Numo. El último gigante*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
 - 2000. *La señora y sus amibas*, de A. González Caballero. UJED. Durango.
 - 2001. *La no-difunta*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
 - 2001. *El mismo dolor*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
 - 2001. *Te acuerdas de Martita la piadosa*, de Carlos Almonte. Semarnap. Durango.
 - 2001. *Maldita tierra prometida*, de Medardo Treviño. UJED. Durango.
 - 2002. *Ave del paraíso*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Teatro Universitario. Durango.
 - 2002. *En la tierra de las urracas*, de Medardo Treviño. UJED. Durango.
 - 2003. *Espinazo del Diablo*, de Enrique Mijares. Tamaulipas.
 - 2004. *Niño de pino*, de Enrique Mijares. Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.
 - 2004. *Lecumberry 68*. Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.

⁵³ Posteriormente el autor cambió este título por *Fanfarria y canto de guerra*.

- 2004. *Anunciación a María*. (Nuevo concepto escénico) Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.
- 2005. *Adictos a la vida*. Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.
- 2005. *Sex o no sex*. Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.
- 2005. *Anunciación a María*. Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango. [Develación de placa por 400 funciones].
- 2006. *Y tú, ¿quién eres?* Espacio Vacío. Auditorio Universitario. Durango.

Puestas en escena llevadas a cabo por otros directores

- 1966. *Ronda de pastores en la casa del virrey*. Grupo Guadiana. Director: Alberto Hernández. en el Festival Zona Norte del INBA, Teatro IMSS, Durango.
- 1967. *Los biombos*. Grupo Guadiana. Director: Alberto Hernández. Festival Zona Norte del INBA. Paraninfo de la Universidad. Chihuahua.
- 1973. *El niño y Cri Cri*. Director: Óscar Ledezma. Centro de Convivencia Infantil del Bosque de Chapultepec. México, D. F. (Cinco años en cartelera).
- 1993. *Los niños y Cri Cri*. Grupo Teatro Libre de Títeres. Dirección: Carmelita de los Santos. Auditorio de la UJED.
- 1994 a la fecha. *Anunciación a María*. Teatro de las Américas. Estados Unidos.
- 1995. *Metamorfosis*. Adaptación de Enrique Mijares sobre el texto de Franz Kafka. Grupo: Teatro Libre de León, Guanajuato. Dirección: Xavier Ángel Martí. Foro Teatro Libre de León, Guanajuato. I Festival Internacional de Arte Contemporáneo, Guanajuato. [Mejor Puesta en escena del Festival Nacional del Centro Mexicano AITA-IATA, realizado en Ciudad Victoria, Tamaulipas]. XV Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, Nuevo León. Antiguo Colegio de San Ildefonso, D. F. y XXIII Festival Internacional Cervantino.
- 1996. *Anunciación a María*. Grupo Teatro Libre. Dirección: Xavier Ángel Martí. Patio Principal de la Casa de Cultura de León, Guanajuato.
- 2000. *¿Herraduras al centauro?* Dirección: Fernando Rodríguez Rojero. Ensenada.
- 2004. *El mismo dolor*. Dirección: Hetzmek H. Centro Cultural Creciente de Puebla.

Referencias bibliohemerográficas

Obras de teatro publicadas en libros

- *Montaña mágica y otras obras de teatro*, Durango, UJED, 1991, 200 p. [Incluye *Los biombos*, *Ronda infantil para seniles*, *Una cáscara de nuez*, *El mundo es una tienda de antigüedades*, *Retrato de novia*, *Anunciación a María*, *Montaña mágica*.]
- *Cri Cri, Teatro infantil*, Durango, UJED, 1991, 100 p.
- *¿Herraduras al centauro?*, prólogo: Aurelio de los Reyes, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997, 100 p.
- *Manos impunes*, Separata Contraseña, Durango, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 30 p. (Col. Creadores de Durango).
- *Don Grillo, nuevas fábulas*, Durango, Espacio Vacío / UJED, 1997, 102 p.
- *Enfermos de esperanza*, Madrid, Cultura Hispánica, 1998, 64 p.

- *El niño del diamante en la cabeza*, Historias de entretén y miento 87, Coahuila, jun 1998, 68 p.
- *Cri Cri, Teatro infantil*, Durango, UJED-DIF, 1991, 150 p. Incluye *Cri Cri, Hansel y Gretel y Pinocho*.
- *El cerro es nuestro, en Convidado de piedra*, UJED, 1997, p. 153-185.
- *¿Herraduras al centauro?*, UANL, Monterrey, 1997, 110 p. [Incluye *Perro del mal, Vivo o muerto, Manos impunes*].
- *Manos impunes*, Contraseña, Durango, 1997, 30 p.
- *Don Grillo, Nuevas fábulas*, Espacio Vacío, UJED, 1997, 102 p. [Incluye *Jilotes, La familia de don Grillo*].
- *Enfermos de esperanza*, Madrid, Cultura hispánica, 1998. 64 p. (Premio Tirso de Molina, 1997).
- *Espinazo del diablo*, presentación: Medardo Treviño, Ciudad Victoria, Tamaulipas, [Tequio], 2003, 319 p. [Incluye *Espinazo del diablo, Fanfarria y canto de guerra, Árbol de la esperanza, Las letanías de Espinazo, Ave del paraíso, El mismo dolor, La no-difunta, Le pusieron precio a su cabeza y Un hombre solo*].
- *Cuarteto Adictos a la vida*, prólogo: Rocío Galicia, Durango, México, Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2005, 81 p.

Teatro en publicaciones periódicas y antologías

- “El cerro es nuestro”, en *Extremadura*, Nuevo León, 1995, p. 59-92 (Mención Nacional Dramaturgia Nuevo León, 94).
- “Árbol de la esperanza”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, enero 1996. (Premio Internacional de Dramaturgia Emilio Carballido, 1995).
- “Jilotes”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, núm. 54, enero / marzo, 1998, p. 81-92.
- “¡De fábula!”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, núm. 54, enero / marzo, 1998, p. 93-105.
- “El niño del diamante en la cabeza”, presentación de Hugo Salcedo, Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, 58 p. (Drama 2. Col. Dramaturgia mexicana contemporánea).
- “Enfermos de esperanza”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, núm. 57, octubre / diciembre, 1998, p. 147-174. (Premio Tirso de Molina, 1997).
- “Manos impunes”, *Revista de Creación Contraseña*, julio-septiembre de 1997, p. 3-30.
- “Manos impunes”, en *Teatro del Norte. Antología*, Tijuana, Teatro del Norte / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas / Universidad Juárez del Estado de Durango / Ayuntamiento San Pedro Garza García Nuevo León / Universidad Autónoma de Chihuahua / Teatro Espacio Vacío, 1998, p. 39-57.
- “El cerro es nuestro”, en *Teatro del 68. Antología*, Puebla, Tablado Iberoamericano, 1999. p. 211-228.
- “Numo. El último gigante”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, núm. 67, abril / junio, 2001, p.191-209.

- “Anunciación a María”, *Tramoya Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, núm. 73, octubre / diciembre, 2002, p. 181-198.
- “Árbol de la esperanza”, *Mujeres en las tablas* (Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano), editoras: Juana María Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo, presentación Árbol de la esperanza de Enrique Mijares, el enigma de Frida Khalo: Sharon Magnarelli, Buenos Aires, Nueva Generación, 2005, p. 553-584.

Ensayo teatral

Libro

- *La realidad virtual del teatro mexicano*, presentación de Armando Partida, prólogo George Woodyard, México, Juan Pablos / Instituto Municipal del Arte y la Cultura / Fondo Municipal para la Cultura y las Artes de Durango, 1999, 150 p.

Prólogos y presentaciones

- *Jesús González Dávila*, Teatro de Frontera 1, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 1996, p. 5-19.
- *Hugo Salcedo*, Teatro de Frontera 2, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 1999, p. 1-9.
- “Equilibrista de la adversidad”, *Antonio González Caballero*, Teatro de Frontera 3, Durango, UJED / Espacio Vacío, 1999, p.5-12.
- *Manuel Talavera*, Teatro de Frontera 4, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 1999, p.5-12.
- *Medardo Treviño*, Teatro de Frontera 5, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2000, p. I-VIII.
- *Jesús González Dávila*, Teatro de Frontera 6, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2000, p. 5-11.
- *Antonio González Caballero*, Teatro de Frontera 7, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2002. p. 5-13.
- *Miguel Ángel Martí*, Teatro de Frontera 8, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2003, p. 5-13.
- *Ángel Norzagaray*, Teatro de Frontera 9, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2003, p. 5-15.
- “Taller de dramaturgia virtual. Monterrey 2002”, *Heber Banda, Gerardo Dávila, Rubén A. Garza González, Reynold Guerra, Ángel Hinojosa, Martín Rosas, Adolfo Torres, Homero Villarreal*, Teatro de Frontera 10, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2003, p. 5-12.
- *Jorge Celaya, Virginia Hernández, Hugo Salcedo, Manuel Talavera, Gustavo Thomas, Medardo Treviño*, Teatro de Frontera 11, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2004, p. 7-26. [Teatro de Frontera 11 y 12 aparecen publicados en un mismo ejemplar, el estudio introductorio a los dramaturgos mexicanos fue elaborado por Enrique Mijares y la introducción a los dramaturgos puertorriqueños la hizo Laurietz Seda].
- *Víctor Hugo Rascón Banda*, Teatro de Frontera 13 y 14, México: Durango, UJED / Espacio Vacío, 2004, p. 5-32.

- Virginia Hernández, Durango, UJED / Espacio Vacío, 2005, p. 7-17. (Teatro de Frontera, 15)
- *Dramaturgia del norte. (Antología)*, México: Nuevo León, Consejo la Cultura y las Artes de Nuevo León, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2003, p. 7-38. [Compilación y prólogo de Enrique Mijares].
- “Taller Tamaulipeco de Dramaturgia Virtual”, *Teatro joven de Tamaulipas*, México: Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes / Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2003, p. 15-23.
- Treviño, Medardo, *Barracuda (y otras obras)*, prólogo: Enrique Mijares, México: Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1998, p. 5-14. (Colección Nuevo Amanecer).
- Hernández, Virginia, *Los guardianes del tiempo*, presentación: Enrique Mijares, México: Baja California, Conaculta / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California / Fondo Editorial de Baja California / Fondo Especial para la Cultura Infantil de Baja California / Gobierno del Estado de Baja California / Instituto de Cultura de Baja California, 1999, p. 9-11. (Premio Estatal de Literatura 1998, Palabra Mágica, Teatro para niños).
- *Teatro breve nuevoleonés: para estudiantes y talleres de teatro*, prólogo: Enrique Mijares, México: Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, p. 13-21.
- Salcedo, Hugo: *Selena la reina del Tex-Mex*, prólogo: Enrique Mijares, México, Nuevo León, Drama, colección de dramaturgia mexicana contemporánea, número 3, 1999, Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, p. 3.
- Ayhllón, Luis: *Cash*. prólogo: Enrique Mijares, México, Anónimo drama ediciones, Centro Cultural Helénico, serie Escenaria, 2002, p. 5-6.
- González Caballero, Antonio, *El estupendhombre o Un viaje al centro del ombligo del yo y otras obras*, selección de obras y prólogo de Enrique Mijares, México, Conaculta-INBA / Sogem / Instituto Guerrerense de la Cultura / Teatro Mexicano / Pax México, 2005, p. V-XLV.
- González Caballero, Antonio, *La señora y sus amibas*, prólogo de Enrique Mijares, México, Conaculta-INBA / Sogem / Instituto Guerrerense de la Cultura / Teatro Mexicano / Pax México, 2005, p. V-XVI.
- González Caballero, Antonio, *El plop o Cómo escapar de la niebla*, prólogo de Enrique Mijares, México, Conaculta-INBA / Sogem / Instituto Guerrerense de la Cultura / Teatro Mexicano / Pax México, 2005, p. V-XIII.

En publicaciones periódicas

- “Las ocupaciones intermedias, el teatro pánico de Fernando Arrabal en la literatura del absurdo”, *Revista Universidad 2*, Durango, 1987, p. 40-49.
- “Gregorio Samsa, memoria de un montaje”, *Revista Universidad*, número 3, México: Durango, UJED, 1988, p. 38-44.
- “Historia del Taller Teatro Espacio Vacío”, *Ciencia y Arte*, número 9, año IV, mayo 1992, México: Durango, Universidad Juárez del Estado de Durango, p.129-157.
- “La obra de Juan Rulfo presentada en la India. Juan Rulfo’s play performed in India”, *Teatro Revista ITI UNESCO*, número 5, enero – junio 1994, p. 42-44.

- “Durango, el teatro: una expresión de tierra adentro. Durango, theater: an expresión of inland”, *Teatro Revista ITI UNESCO*, número 6, noviembre 1995, p. 26-31.
- “Hugo Salcedo o las paradojas del realismo virtual”, *Diario de Monterrey*, Monterrey, 31 de julio de 1996.
- “El realismo virtual en la dramaturgia mexicana”, *Latin American Theatre Review*, número 31/1, Kansas, 1997, p. 99-106.
- “El coliseo de Durango, hoy teatro Victoria”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, núm. 52, nueva época, julio / agosto. 1997, Xalapa: Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University-Camden, p. 101-116.
- “II Coloquio de teatro y Literatura Dramática: South Border / Frontera Norte”, *Latin American Theatre Review*, número 32/2, Kansas, 1998, p. 173-176.
- “La escena posmoderna mexicana”, *Conjunto*, Cuba, núm. 108, 1998, p. 52-54.
- “Dramaturgia virtual: una nueva poética”, *Teatro Revista ITI UNESCO*, número 11, octubre 2000, p. 44-48.
- “Galván Felipe, Diálogos dramáticos México – Argentina”, *Latin American Theatre Review*, número 34/2, Kansas, 2001, p. 217-220.
- “Aprender de los niños. Una dramaturgia con lenguaje y estructuras propias”, *Espacio Escénico, Revista del Centro de Artes Escénicas del Noroeste*, número 7, julio 2001, México, Tijuana, Centro de Artes Escénicas del Noroeste, p. 27-28.
- “La Malinche de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, núm. 71, nueva época, abril / junio 2002, Xalapa: Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University-Camden, p. 67-77.
- “Al pie de la línea”, *Yubai revista del área de humanidades*, año 10, número 38, abril-junio de 2002, México, Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, p. 9-14.
- “Del centralismo ensimismado al realismo virtual fronterizo”, *Yubai revista del área de humanidades*, año 10, número 38, abril-junio de 2002, México, Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, p. 21-27.
- “El teatro mexicano actual. Centro y fenómeno periférico”, *Espacio Escénico, Revista del Centro de Artes Escénicas del Noroeste*, número 9-10, 2002, México: Tijuana, Centro de Artes Escénicas del Noroeste, p. 6-15.
- “Summa y Summum de una producción irradiante”, *Paso de gato*, número 2, mayo-junio 2002, México, D.F., Anónimo Drama / Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Fonca / Centro Cultural Helénico / UAM / Gobierno del Estado de Querétaro, p. 37.
- “Dramaturgia virtual, una nueva poética (Texto bilingüe)”, *Teatro Revista ITI UNESCO*, número 13, 2002, p. 26-33.
- “Recuento de la XXIII Muestra Nacional de Teatro en México”, *Latin American Theatre Review*, Kansas, 2003, p. 147-151.
- “Nuevas tendencias de la dramaturgia”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, núm. 76, nueva época, julio-septiembre 2003, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Conaculta, p. 125-128.
- “La escena del siglo XXI en la capital de México”, *Teatro, Revista ITI UNESCO*, número 14, México, Centro Mexicano de Teatro ITI-UNESCO / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / INBA, 2003, p. 49-55.
- “Los héroes y la dramaturgia nacional”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico /

CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 19-21.

- “El libro del buen amor”, *Teatro*, año XII, número 16, 2005, Centro Mexicano del Instituto Internacional de Teatro UNESCO, México, Conaculta-INBA, p. 7-12. [Texto leído en la presentación del libro *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*].

En memorias de eventos académicos y homenajes

- “Las perlas de la virgen. El teatro de frontera de Jesús González Dávila”, en *Estudios de literatura mexicana*, coordinación: Ysla Campbell, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 127-135.
- “Al pie de la línea”, en *Teatro y literatura dramática*, Frontera Norte / South Border, Memoria de los coloquios Binacionales México, Estados Unidos 1997, 1998, 1999 y 2000, Prólogo: Hugo Salcedo, Tamaulipas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, p. 91-105. (Col. Milenaria).
- “Del centralismo ensimismado al realismo virtual fronterizo”, en *Teatro y literatura dramática*, Frontera Norte / South Border, Memoria de los coloquios Binacionales México, Estados Unidos 1997, 1998, 1999 y 2000, Prólogo: Hugo Salcedo, Tamaulipas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, p. 131-150. (Col. Milenaria).
- “Hacia una dramaturgia del tercer milenio”, en *Teatro y literatura dramática*, Frontera Norte / South Border, Memoria de los coloquios Binacionales México, Estados Unidos 1997, 1998, 1999 y 2000. Prólogo: Hugo Salcedo, Tamaulipas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, p. 175-180. (Col. Milenaria).
- “Teatralidad: puente entre la literatura y la recepción”, en *Teatro y literatura dramática*, Frontera Norte / South Border, Memoria de los coloquios Binacionales México, Estados Unidos 1997, 1998, 1999 y 2000, prólogo. Hugo Salcedo, Tamaulipas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, p. 313-315. (Col. Milenaria).
- “Hojas de vidas”, *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*, compiladores: Jacqueline Bixler y Stuart A. Day, México, Escenología, 2005, p. 33-49.
- Colaborador esporádico de los periódicos: *El Norte*, de Monterrey y de *El Sol de Durango*.

Referencias sobre Enrique Mijares

Prólogos, presentaciones y artículos

- Mijares, Enrique, *Don Grillo nuevas fábulas*, presentación: Jarmila Dostalova, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 1997, 102 p.
- Mijares, Enrique, “El niño del diamante en la cabeza”, Drama 2, presentación de Hugo Salcedo, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, p. 3.
- Mijares, Enrique, *Espinazo del diablo*, presentación de Medardo Treviño, Tamaulipas, Tequio, 2003, p. 5-13.

- Partida, Armando, "La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte", en *Latin American Theatre Review*, primavera 2003, Estados Unidos, p. 73-93.
- Mijares, Enrique, *La realidad virtual del teatro mexicano*, presentación de Armando Partida, prólogo George Woodyard, México, Juan Pablos / Instituto Municipal del Arte y la Cultura / Fondo Municipal para la Cultura y las Artes de Durango, 1999, p. 9-18.
- Galicia, Rocío, "Colección Teatro de Frontera. Recuento de un esfuerzo editorial." *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*. Año 3. Número 19. Octubre-diciembre 2004, p. 74-75.
- Galicia, Rocío, "Enrique Mijares y Lecumberry 68." *El sol de Durango*, 15 de octubre de 2004.
- Galicia, Rocío, "Anunciación a María, Pastorela de Enrique Mijares." *El sol de Durango*, 25 de diciembre de 2004.
- Mijares, Enrique, *Cuarteto Adictos a la vida*, prólogo de Rocío Galicia, Durango, México, Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2005, p. 10-27.
- Galicia, Rocío, "Adictos a la vida. Inmersión teatral al horror de las drogas." *El sol de Durango*, 5 de abril de 2005.
- Mijares, Enrique, "Árbol de la esperanza", *Mujeres en las tablas* (Antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano), editoras: Juana María Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo, (presentación de la obra de Mijares: Sharon Magnarelli), Buenos Aires, Nueva Generación, 2005, p. 553-562.

Poesía

- *Minutero de ámbar*. Durango, Mesa redonda Panamericana, 1965, 40 p.
- *En las aspas del sonido*. Durango, UJED, 1965, p. 12-15.
- *Por siete campanulas y un silencio*, Durango, (Sin editorial), 1966, 15 p.
- *Presencia poética. Antología*, Durango, UJED, 1978.

Novela

- *El juego de las miradas fijas*, México, Novaro, 1969, 102 p. (Col. Los nuevos valores).
- *Cantidad cero*, México, Novaro, 1971, 142 p. (Col. Los nuevos valores).
- *Los cabos sueltos*, Durango, UJED, 1992, 111 p.
- *Convidado de piedra*, Durango, UJED, 1997, 200 p.

Cuento

- "Ay, ay, ay, Ginés Mercado, mi querido capitán", en *Revista Universidad*, Año 1, número 4, abril de 1988, UJED, Durango, p. 39-43.

Historia, Urbanismo y Arquitectura

- *Una ciudad lejana*, Durango, IIH. UJED, 1984, 100 p.
- "El aguacate", en *Revista Tribunal de Justicia*, Durango, 14 abril, 1984, p. 89-111.
- "Arquitectura de la ciudad", en *Revista Transición* n. 1, Durango, 1989, p. 39-40.
- "Influencia de la mentalidad urbana colonial..." en *Transición* n. 2, (sin año), p. 24-31.
- *Arquitectura y urbanismo... 1563-1987*, México, Banamex, 1989, p. 43-55.

- “La casa de los gobernadores...”, en *Revista Transición* 3, Durango, 1989.
- “El pensamiento del historiador...”, en *Revista Transición* 4, Durango, 1990, p. 38-42.
- “La ermita de San Juan Bautista..”, en *Revista Transición* 5. Durango, 1990, p. 25-31.
- *Durango a cordel y regla*, Durango, UJED, 1990, 500. (Dos tomos. Col. Durango).
- “Centro Histórico...” en *Revista Transición* 6, Durango, 1990.
- “La cultura urbana...” en *Revista Transición* 7, Durango, 1991, p. 7-11.
- “Pecados son del tiempo...” en *Revista Transición* 9, Durango, 1991, p. 18-21.
- “Del Espacio Vacío a la masificación.” *El crecimiento de las ciudades noroccidentales*, Jalisco, INAH, 1994, p. 301-320.
- *El patrimonio arquitectónico...* Durango, COPPAC, 1995, 62 p.
- *El patrimonio arquitectónico...* Durango, COPPAC, 2ª. Ed., 1999, 62 p.
- *Catálogo de monumentos...* México, INAH. (Inédito).
- *La construcción de la ciudad*, 2ª ed, Durango, 2000, 315 p. (2 tomos).

Otros ensayos

- “Los reinos privativos. Los personajes y el tiempo en la obra de Carlos Fuentes”, *Revista Universidad* 1, 2ª ed., Durango, 1987.
- “Los reinos privativos...” *María Rosa: una literatura del desarraigo. Antología*, México, 1992, p. 187-196.
- *Durango a 30 años del cerro...* Durango, UJED, 1997. [Primer lugar del Certamen convocado por la Universidad Juárez del Estado de Durango, con motivo del XXX Aniversario de la huelga estudiantil y la toma del Cerro de Mercado].
- “El Coliseo de Durango...”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, núm. 52, 1997.
- “Durango a 30 años del cerro”, en *Hojas de vida*, Durango, UJED, 1997, p. 403-466.

Anexo III

Relatoría Taller de Dramaturgia virtual

8 al 20 de agosto, 2005, Hermosillo, Sonora
Los huesos, la sangre y las entrañas

Fue un taller *sui generis*. Se escribió en tiempo récord, la mecánica de trabajo implicó asesorías individuales, la guía del maestro Enrique Mijares fue la *dramaturgia virtual* y el grupo era muy heterogéneo. Estuve ahí con la misión de observar los entretelones del taller, pero tomando en consideración la dinámica de asesorías personalizadas, tuve que asumir el riesgo y la responsabilidad de convertirme en una alumna más. En mi rol de investigadora traté de hacerme invisible para apreciar respetuosamente el surgimiento y desarrollo de cada una de las obras, así como de la interacción que se estableció entre maestro y alumno. Tuve siempre la convicción de que lo importante era el proceso de creación de cada uno y sólo después, estaban mis labores para la estructuración de esta relatoría. He tenido el privilegio de participar en otros procesos creativos en el teatro, por esa experiencia sé que lo que sucede tras la puerta, constituye las entrañas de lo que el público recibe, ya sea a través de una puesta en escena o un libro. En 2 semanas vi el interior de la dramaturgia nortea, comprendí la metodología y postulados de la *dramaturgia virtual* y escribí una obra. Por lo anterior, esta relatoría tiene su basamento en la observación subterránea, la personal y también en las impresiones que recibí de mis compañeros de taller, a quienes agradezco su confianza y calidez.

Lunes 8 de agosto. El punto de partida

Algunos llegaron con el antecedente de un taller previo con el maestro Enrique Mijares, en Arivechi el año pasado, otros por primera vez trabajaríamos bajo la metodología de la *dramaturgia virtual*. Las conversaciones privadas se rompieron para establecer el punto de arranque de lo que sería un viaje intensivo de 2 semanas, una aventura interior que rompería con ideas teatrales previas y una provocación para escribir en tiempo mínimo una obra por autor. A manera de introducción se nos pidió disponibilidad, disciplina y confianza. Parecía sensata la petición, pero no teníamos idea de lo que pasaría, en ese momento todo era incertidumbre.

Arribamos ya con una tarea previa: responder tres cuestiones básicas: ¿De qué hablar? ¿Para qué? ¿Para quién? Cada tallerista expuso su proyecto orientado por estas preguntas. Algunos trabajos estaban bien definidos, otros se irían aclarando en el camino. Ese fue el punto de partida, la base que permitiría al maestro orientar la escritura.

Llegamos con distintos equipajes, algunos más estorbosos, otros con lo que en primera instancia parecía mínimo y que luego supimos encerraba secretos. Hubo consignas fundamentales por parte del maestro: concebir al público como interlocutor. El proyecto no podía ser solipsista, se iba a tener en cuenta siempre que el punto de llegada era el público, la intención era crear para compartir. Las obras iban a ser espacios abiertos por la “convención”, la cual finalmente es el instrumento por excelencia del teatro. La convención no inamovible, sino entendida como detonador de la imaginación y en última instancia como un código establecido entre el creador y el público. Íbamos a evitar a toda costa caer en actitudes binarias, a juzgar, enjuiciar y plantear sólo desde una perspectiva.

Se estableció que los talleristas trabajaríamos en asesorías personalizadas y sostendríamos tres encuentros colectivos: esta primera reunión, el sábado 13 donde compartiríamos los avances de las obras, y finalmente, el 20 de agosto, día en que concluirá el viaje con la lectura de los textos terminados. Se nos dijo que las obras responderían a los intereses, personalidad y características de cada uno, no había cartabones ni recetas a seguir, la apuesta estaba asentada en la libertad de creación.

Cada tallerista eligió el horario para su asesoría personal con el maestro, quien atendió de 8 de la mañana a 11 de la noche. Así, todos partimos de una meta común y emprendimos el recorrido por diversas rutas definidas en razón del proyecto inicial. Ese día una vez terminada la sesión general, comenzaron las asesorías individuales y el tiempo su marcha regresiva.

Las asesorías personales

Éstas fueron zonas íntimas de creación donde el tallerista llegaba a presentar sus avances y a establecer un diálogo con el maestro Mijares. Diálogo que como todo proceso creativo se torna secreto, misterioso, delicado. A esas asesorías llegábamos para mostrar los recorridos nocturnos, los descubrimientos, y también para tomar decisiones respecto a las rutas y medios para alcanzar el destino final signado para el día 20 de agosto.

Las primeras sesiones fueron para precisar de qué se quería hablar. Mijares en todo momento retomó el proyecto que cada uno había expuesto, defendió el tema y los personajes, ese fue su eje rector. Sobre la lectura de las escenas nos cuestionaba, nos hacía ver las ideas maniqueas que se reflejaban en los textos, la superficialidad de la que partíamos, los vicios como la repetición, la cotidianidad ramplona expresada en el diálogo, los enjuiciamientos a los personajes, las divagaciones y también la recurrencia de resolver echando mano de los lugares comunes. Lo que se buscaba era justo la entraña. Paciente nos escuchaba, se emocionaba a veces y nos pedía buscar opciones, profundidad. Defendía ante todo ese fractal que sin saberlo, planteamos en la primera sesión. Sus comentarios no partían del gusto personal, sino del afán de ubicarnos en el tema. Le brotaban a raudales las preguntas que nos conducían a corregir, a reafirmar y sobre todo, a propiciar que saliéramos de los refugios conocidos.

De esas sesiones nos marchábamos con la convicción de que ahora sí teníamos material suficiente para continuar. A veces era cierto y las manos no podían ir tan rápido como el pensamiento, otras veces se vivía la angustia de entender y no saber por dónde comenzar, la famosa hoja en blanco se negaba a desaparecer o bien una línea se escribía docenas de veces. Lo que hacía evidente que los procesos no son lineales ni relajados.

El hecho de tener sesiones diarias individuales no nos permitía llegar sin la tarea hecha, no había manera de escudarse en los otros compañeros, ni forma de pasar desapercibidos. El maestro nos escuchó diariamente a cada uno, se comprometió con las propuestas y a partir de su experiencia creativa y académica, nombraba eso que no se veía con claridad, pero que contenía el germen de otras escenas. Nos pedía que los textos expresaran la postura de los personajes y que echáramos fuera la paja.

Así los días transcurrieron, mientras las escenas fueron iniciando en un momento álgido, los diálogos fueron paulatinamente manifestando al personaje, las acciones se sustentaban y lo más difícil, nos fuimos atreviendo a enfrentar la profundidad de los sentimientos y las situaciones. Nuevas preguntas surgieron, cada día se iba a más: subir el tono, comprimir y reforzar. En las caras sonrientes del primer día aparecieron las ojeras, las huellas del desasosiego y por qué no decirlo, también de la frustración. “¿Qué es lo que quiere? Otros maestros ya hubieran aceptado estas escenas, pero Mijares no, ¿qué quiere?” Esta incertidumbre era generada porque nunca nos dijo cómo escribir, no tuvimos *a priori*

una estructura ni construimos una escaleta, como se hace en otros talleres. A la distancia me doy cuenta que el objetivo del maestro era que advirtiéramos los caminos que el propio proyecto sugería. Su método era el cuestionamiento, nos hacía ver lo que estábamos proponiendo y como abogado del diablo defendía lo que habíamos expuesto en esa mítica primera sesión.

En contraste, otros disfrutaban el placer de escribir, vaciarse y ver como cada día las escenas crecían en intensidad, en profundidad y en número. Algunos consciente o inconscientemente defendíamos formas aprendidas de hacer teatro, negándonos el placer de experimentar, de ampliar posibilidades. Otros, frescos avanzaban, pero no iban exentos de en un momento dado, enfrentar la parálisis o el retroceso.

Nos preguntábamos, como hacer para que cada línea exprese la postura del personaje, cómo desprendernos de los condicionamientos, cómo ver las diversas opciones sobre un tema, cómo dejar espacios abiertos que inviten a la interpretación del público. En algunos casos, atendiendo el proceso individual, se fue cuidando puntualmente cada texto, cada palabra, o bien se hizo primero el gran tendido estructural para luego arribar a la fase de revisión de cada línea.

Cuando luego de desvelos, de angustias, de días de trabajo que parece infructuoso, emergía la idea que abría posibilidades, que disparaba la creatividad, la expresión del maestro se transformaba, surgía entonces un contagio y un estímulo para seguir, para potenciar. Mijares era incisivo, severo, no pasaba por alto nada, pero también era generoso, propositivo y sabio, pues sabía que los procesos son personales, se llega hasta donde cada uno se lo permite.

Sábado 13. Exposición de avances

Luego de sólo 5 días, volvíamos a reunirnos, ya no todos, algunos compañeros sucumbieron en el viaje. Los compromisos personales o laborales, enfrentados al rigor que ha implicado la dinámica de las asesorías personales, impidieron que algunos continuaran el trayecto.

La sesión tuvo esta vez como columna vertebral la lectura de los textos en proceso. Para comentarlos Mijares propuso tres puntos neurálgicos a dónde dirigir la mirada: tema, intención (qué entendíamos del tema), y estructura. De este modo se trataba de evitar caer

en comentarios fundados en el gusto personal, la descalificación o el “yo hubiera hecho...” Así comenzó la que fue una larga sesión que dio inicio a las 10:30 de la mañana y culminó cerca de las 9 de la noche.

Carlos Sánchez nos sorprendió porque mientras todos llevábamos avances en distintas proporciones, él leyó su primera obra concluida: *Carraca*. Los comentarios giraron en torno a la presentación de la violencia, lo descarnado del tema, el conocimiento profundo del universo carcelario y una estructura que oscilaba entre la linealidad y el uso del *flash back*. Ese día leímos en orden de presentación: Carlos, Patricia, Rocío, Adrián, Hermes, Sergio León, Vicente, Fernando, Cruz y Jorge. Cada quien presentó sus escenas y luego escuchó los comentarios de los compañeros, no hubo posibilidad de réplica, así se estableció. En todos los casos Mijares tomó notas, pues los talleristas finalmente éramos el público que recibe e interpreta los fragmentos de la obra. En ese sentido, de lo comentado se abrieron pistas para continuar la escritura.

Para los autores resultó muy interesante cómo es percibido un fragmento, por supuesto que estábamos en el entendido que hay cosas que no están definidas, sin embargo, teníamos como referente la presentación del proyecto, lo cual nos daba herramientas a todos para la observación de los fragmentos.

Me llamó la atención que al hablar de estructura, mis compañeros con enorme claridad advertían la linealidad y de cierta forma, la señalaran como un reto a superar. Hago hincapié en esto porque en otros talleres en los que he participado, he percibido resistencias para abordar las discusiones en torno a la condición estructural de un texto, a tal grado que es familiar en cuanto a que todos abordamos una estructura, pero no siempre se tienen los recursos para reflexionar en torno a ella.

En esta sesión se alcanzó una etapa donde comenzaron a concretarse las ideas iniciales. Resultó una sorpresa los rumbos que cada uno emprendió, si bien observamos ciertos códigos, uso del lenguaje y de las convenciones, los textos todavía eran embriones, las estructuras apenas se asoman. Los textos hasta ese momento eran en última instancia, lo que cada autor pudo hacer en 5 días.

El maestro dentro de esta sesión maratónica, tuvo pequeños espacios para analizar con cada tallerista los comentarios que se vertieron respecto al fragmento leído. Salimos de la sesión con nuevos retos y mucho trabajo por delante, sabíamos que comenzaba el

recorrido hacia el tramo final. Tuvimos libre el domingo, día que funcionaría para la interiorización de los comentarios y la definición de las nuevas sendas a seguir. El lunes empezó una nueva etapa de reafirmación en algunos casos y de reestructuración en otros.

Segunda semana de trabajo

A raíz de la lectura de avances, las tareas para cada tallerista fueron distintas. El maestro se reunió con cada uno y de manera más pormenorizada se analizaron los comentarios emitidos en la sesión del sábado. El trabajo tomó rumbos específicos, por ejemplo, en el caso de Jorge Durazo, una vez que se había lanzado la anécdota de su obra a través de 5 largos monólogos, se comenzó un trabajo enfocado en la síntesis, la coherencia y el uso de la teatralidad particularmente asentada en los recursos escenográficos. Ya él había vaciado la semana anterior las historias y características de sus personajes, pero faltaba acercarlas al espectador y sobre todo faltaba dotar al público de los códigos de lenguaje para acceder al universo que el autor pretendía. Así, Jorge enfrentó con el maestro una semana de depuración y apuntalamiento de los elementos teatrales que reforzarían y aclararían su obra. Un caso distinto lo constituyó Vicente. La lectura realizada el sábado anterior nos había dejado con muchas dudas respecto a la anécdota, aunque se había apuntalado ya la esencia de los personajes, la tarea que emprendieron maestro y alumno fue la de buscar las opciones, los caminos que el tema requería. Vicente se condujo diariamente por zonas que no siempre le dieron resultado, su búsqueda era desesperada por encontrar la vía, la cual finalmente apareció y dio sustento a su texto. Carlos inició el lunes la escritura de su segunda obra. La primera había sido aprobada y él tenía todavía un universo de personajes e historias que reclamaban la forma teatral. Con el maestro revisó y diseccionó las crónicas de las que emergió su segunda propuesta teatral. Cruz, por su parte tuvo una semana intensa de trabajo donde apreció la luz que guiaría y daría sentido a su obra. Ella había explorado la anécdota, pero la lectura del día 13 había generado incertidumbre, pues había escenas que no se entendían. Con las observaciones del maestro y sus cuestionamientos Cruz encontró en el fractal la manera para estructurar y otorgar sentido a su texto. Hermes buscaba, planteaba, sostenía ideas y al final encauzó sus energías en la multifocalidad y la virtualidad, que como a Cruz le dieron la clave para cimentar su texto. Fernando en la lectura prácticamente tenía planteada ya toda la obra, pero en la semana asumió más que el

trabajo de limpieza, una reestructuración a partir de la exploración de las múltiples opciones que el planteamiento pedía. Paty y yo íbamos al mismo tiempo avanzando en lo estructural, en nuestros personajes múltiples y trabajando en la filigrana del lenguaje. Cada reunión con el maestro resultaba un vaivén entre lo panorámico y el detalle. Sergio León tuvo que compartir las asesorías y el trabajo creativo con la captura de su texto. Tuve poca oportunidad de seguir el proceso de escritura de Sergio Galindo, hecho que lamento profundamente porque es uno de los dramaturgos incluidos en la investigación que actualmente desarrollo para el CITRU.

Sábado 20. Presentación de la teoría y los textos concluidos

Tuvimos dos semanas en que se pusieron a prueba esa disciplina, disponibilidad y confianza que se nos pidió el primer día. Llegamos al final de la aventura exhaustos, pero sobre todo satisfechos porque terminamos una obra, la cual en términos generales había superado todas nuestras expectativas, más aún nos había superado a nosotros mismos.

Comenzó la sesión a las 10 de la mañana con una exposición del maestro sobre la *dramaturgia virtual*, esto con el fin de apreciar si la teoría se reflejaba en los textos que escribimos. Fue la única sesión que grabé en audio, por lo cual insertaré fragmentos de la transcripción, los cuales dan luz sobre el método de trabajo que seguimos. Agradezco al maestro que me permita revelar a los lectores lo que constituye los huesos, la sangre y las entrañas de su taller de dramaturgia.

Mijares puntualizó el contenido latente que encerraban las preguntas. “¿De qué?”, tenía la finalidad de ubicarnos en el tema, era el eje que le permitiría defender el proyecto, incluso en contra de los propios autores. En la medida en que advertía una desviación, él nos pedía ubicarnos en el tema y nos señalaba las opciones que faltaban. “¿Para qué?”, se refiere a la importancia de establecer una comunicación que permita entender los procesos de reflexión encaminados al público. “¿Para quién?”, funciona para tener el referente claro de a quién queremos hablar, ¿hasta qué punto conocemos a ese público? Qué es lo que recibe y qué entrenamiento tiene en relación a los códigos de lenguaje actuales, es decir, los digitales, electrónicos y el hipertexto.

La exposición derivó en una aproximación analítica desde la perspectiva estructural de los *videoclips*, el internet, los videojuegos y el *talk show*. Estas estructuras fueron las que se trabajaron en el taller, por lo cual los textos no responden a los preceptos de una estructura lineal que plantea: principio, desarrollo y desenlace. El maestro comentó que bajo esta fórmula, el final es el que el autor quiere transmitir de una manera dogmática al espectador. Decirle, “Esto es lo que yo pienso de tal tema y esto es lo que debe ser. Esto es lo bueno y esto es lo malo.”

Enrique Mijares: Las actitudes binarias han formado parte de la dramaturgia por más de 2000 años, desde Aristóteles a nuestros días, esta actitud binaria es la que ha determinado que haya géneros. [...] Esta actitud en la que hay un protagonista y un antagonista y que, por lo tanto, ha dado margen a que en todos los talleres y toda la preceptiva de la dramaturgia, digan, ‘Si no hay conflicto, no hay teatro.’ Eso a lo único que contribuye es a validar esa postura maniquea de ver el mundo en dos colores solamente: blanco y negro.⁵⁴

Efectivamente, para quienes hemos estado en otros talleres, la *dramaturgia virtual* resulta un encuentro con otra forma de concebir el teatro. Desprenderse de la tradición no resulta sencillo, pero sí una oportunidad de ampliar posibilidades, de mirar no sólo en línea recta hacia el frente o atrás, sino de entornar los ojos hacia arriba, abajo, izquierda, derecha; hacia al interior y exterior. Romper con lo que hemos aprendido que es el motor del teatro, es decir, el conflicto, nos deja parados frente a un abismo. Pero para quienes tuvieron en este taller su primera incursión en la dramaturgia, también fue una experiencia de mucho rigor, puesto que finalmente no sólo se rompía con la teoría previa, sino con la linealidad del pensamiento.

Enrique Mijares: Las estructuras que yo propongo son las que plantean una serie de posibilidades, de alternativas respecto al tema que yo he elegido, y por lo tanto, el final es abierto, aquí estamos haciendo alusión a una cuestión de interpretación: la polisemia. ¿Qué quiere decir esto? Lo que yo voy a entregar en el espacio escénico está abierto a la interpretación de cada uno, no les digo lo que creo desde mi torre de marfil de autor-dictador, sino que está abierto, no hacia todos los rumbos, sino hacia todas las opciones que yo estoy dando, y sobre todo, lo que planteo en la dramaturgia es el proceso de análisis. Por lo

⁵⁴ Esta intervención como las que siguen en esta relatoría corresponden a la grabación que llevé a cabo el día 20 de agosto de 2005 en el Taller de *Dramaturgia virtual*.

tanto, aquí lo que vamos a encontrar son los proyectos reducidos a la mínima anécdota: ¿De qué quiero hablar? Y ustedes ya lo dijeron en sus intervenciones del primer día, esa es la mínima anécdota a la que voy a mirar desde todos los ángulos; estamos hablando de multifocalidad para encontrar estructuras que son siempre individuales, dictadas por el tema, el conocimiento, el acopio de datos o la investigación que cada uno haya hecho sobre esa materia.

La exposición de la teoría en este momento hizo que notáramos que no fue impuesto un esquema predeterminado de escritura, más bien lo que tuvimos fue una asesoría para que con fundamento en el tema, desplezáramos las opciones que éramos capaces de vislumbrar a raíz de la información personal, testimonial o documental con que contábamos; o bien las posibilidades que el maestro sugería a través del cuestionamiento y de la premisa de alejarnos de los lugares comunes. En este sentido, recordé que algunos compañeros presentaron un texto ya avanzado o una trama bosquejada, lo que el maestro no aceptó, puesto que correspondían a otra forma de trabajo y estaban ya desde el principio, cerrándose a la exploración más libre que implica su taller. El tema ciertamente fue generando sus propias salidas, su propia estructura, por lo que al analizar las obras escritas, vemos que las estructuras son distintas, aunque en mayor o menor grado comparten ciertos principios de la *dramaturgia virtual*.

Enrique Mijares: Algunas de las características que trabajamos son: mínima anécdota, estructuras irradiantes, fragmentalidad, multifocalidad y personajes múltiples. Les aconsejo que tomen en cuenta las teorías del caos, las teorías de los fractales, las teorías de la incertidumbre para que se fijen que esto, a despecho de lo que quisieran las hegemonías, son las estructuras, los códigos de lenguaje y la percepción del mundo que tenemos ahora. Las estructuras que yo les recomiendo que revisen son las del *videoclip*, las de los juegos electrónicos, las del *talk show*, las de un cine cada vez más lleno de posibilidades digitales y en última instancia, las del dedo en el control de la televisión.

En cuanto a la fragmentalidad como característica de esta dramaturgia, el maestro comentó que la vida no es concebida como un bloque o una masa, sino entendida como fragmentos. Respecto a la construcción de los personajes, el maestro subrayó que los pusimos en contacto con el tema para que reaccionaran a él, con lo cual ya no estábamos en presencia de conflictos, sino de dilemas: “¿Qué es lo que hago yo frente al tema? ¿Qué opciones tiene por ejemplo, una pareja que ha llegado al agotamiento de su relación? ¿Qué

opciones tiene una joven que desea abortar? O que está embarazada y que está considerando todas las alternativas que hay frente a ella.” No se trata de dar soluciones, puesto que si lo hiciéramos estaríamos cayendo en el planteamiento de soluciones maniqueas que tienen que ver con un desenlace único y establecido. Los personajes que construimos pueden ser cualquier persona que se encuentre en el público, es decir, no los delimitamos a dos planos, sino que se buscó ampliarlos en gamas, en abanicos para que tocaran a la mayor cantidad de personas. Personajes de miradas distintas que van a dar la posibilidad de hacer una estructura irradiante. Personajes múltiples que están englobados en cada uno de los textos, aunque no en todos.

Ahora bien, un punto que el maestro abordó en esta sesión y que fue uno de los ejes de su trabajo fue la comunicación entre público y creadores, la cual se establece como ya se mencionó, desde los códigos de lenguaje, la multifocalidad del tema (abordaje desde distintas miradas, desde personajes múltiples). En esa relación entre espectador y actores, la dramaturgia virtual le otorga al público un rol de coautoría. Esa es otra de las cuestiones por las que los desenlaces son múltiples, son abiertos. Al ser abiertos cada uno puede darles su interpretación y el sesgo que quiera para que diga cosas que le atañen, que se refieren a él.

Enrique Mijares: Por eso yo a la dramaturgia que imparto, o la que trato de ir desarrollando, le llamo realismo virtual. Realismo porque tendrá que ser algo que entienda el espectador, que sepa de qué se trata, que no diga: “Pues quién sabe de qué se trataría esto que vimos, había muchos caballos y gente que colgaba de los techos y veinte pantallas. Estaba padre, estaba bonito plásticamente, pero no se trataba de algo que yo entendiera.” Por eso es realismo, que esa mínima anécdota lleve el suficiente contenido de realidad para que establezca de entrada el cauce a la convención.

A grandes pinceladas, esa fue la exposición de la teoría que acompañó el proceso de escritura de los textos. Si bien no fue expuesta de esta forma académica en la primera sesión, sí constituyó un eje que se implementó en la práctica cotidiana a través de los temas, los personajes y las situaciones que cada tallerista trabajó en las asesorías.

Luego se continuó con la lectura de cada uno de los trabajos de los talleristas, a saber: Hermes, Patricia, Fernando, Cruz, Jorge, Rocío, Carlos, Vicente y Sergio. Una vez concluida la lectura, el maestro pidió que cada uno comentara las expectativas que habíamos tenido del taller. A continuación y retomando la multiplicidad a que se ha hecho

alusión en este taller, introduzco algunos fragmentos de las intervenciones en voz de sus propios emisores:

Cruz: Yo no sabía lo que me esperaba. Me parece una maravillosa apertura la que he vivido en estos días, crecí mucho.

Hermes: Lo que me llevo es una forma de hacer teatro muy diferente a la que yo había estudiado. Una forma que me da más posibilidades de expresión y se acomoda más a la manera en que interpreto el mundo.

Carlos: No creí que fuera tan fácil escribir teatro para mí. Rebasé las expectativas porque escribí dos obras.

Enrique Mijares: Pero sabes por qué fue fácil, ¿verdad?

Carlos: Pues creo que por la conducción, yo lo adjudico a eso.

Enrique Mijares: En gran parte porque tenías el material. Una fase de la dramaturgia implica la investigación, el acopio de datos, el dominio del tema. Mi mérito aquí es muy poco.

Fernando: Traía una idea de lo que quería decir y con la tolerancia de usted y sus exasperaciones a veces, creo que logré algo que no pensé. Pensé al principio, si hago dos cuartillas me sentiré satisfecho.

Vicente: Me encontré con usted que decía: “Sustancia, profundidad, sácale las entrañas personales.” Siento que desaproveché el curso, en el sentido de que desgraciadamente tuve muchas cosas que hacer. Siento que esto lo debí haber escrito el sábado anterior y aprovechar esta semana para ver el lenguaje y el ritmo. Hubiera sido otra cosa si hubiera tenido más tiempo.

Jorge: Redescubro en mí cosas que estaban ahí y emergieron a través de los personajes. Quiero agradecerle al maestro su compañía para hacer este texto.

Sergio: Cambié todo porque no me gustaba lo que tenía planeado, se me hacía muy sencillo, después me metí a esto que en un principio tampoco me gustaba para nada, pero después me empezó a gustar. Espero que cuando la pule bien, termine gustándome.

Rocío: Tuve mucha confianza en la guía, me sentí en compañía en este proceso que a veces padecí, pero que sobre todo disfruté mucho, sobre todo en la lectura que llevamos a cabo hoy. Encuentro en el realismo virtual una forma de hacer teatro que es muy acorde con lo que soy y con lo que pienso que puede ser el teatro.

Como observadora me tocó vivir los huesos, la sangre y las entrañas de este proceso, de este viaje al interior. Como investigadora de la dramaturgia nortea me impresionaron los resultados tomando en consideración los equipajes con que llegamos, los avances presentados y las obras concluidas. No imaginé que los fragmentos leídos el día 13, que eran ideas volátiles e imprecisas, llegarían a ser estructuras propositivas, innovadoras, análisis teatrales sobre temas de actualidad que presentan personajes y situaciones que establecen empatía con los espectadores. De un sábado a otro los textos cambiaron sustancialmente, cualitativamente gracias a la confianza, disciplina y disponibilidad que el maestro nos había pedido inicialmente. Admiré con sorpresa los saltos mortales que algunos compañeros dieron al dejarse conducir, al navegar por las aguas de la mínima anécdota, los juegos espacio-temporales, las fórmulas virtuales y la fragmentalidad y multifocalidad. La teoría de la *dramaturgia virtual* presentada en la última sesión, no fue un mapa que hizo que todos tuviéramos productos semejantes, sino que cada quien alcanzó sus propios resultados atendiendo al tema, a sus preocupaciones y al propio compromiso establecido con el proceso. El taller fue impartido con base en la experiencia, los intereses y las necesidades de cada participante, por lo cual tuvimos el enorme privilegio de tener esas asesorías puntuales y enriquecedoras con un maestro y dramaturgo de primerísima línea que ha logrado tener resultados palpables con su método de trabajo. La dramaturgia nortea tiene en estos textos una muestra más de su apuesta por la innovación y la inclusión del público como parte activa del teatro. Se trata de obras que ahora reclaman su comparecencia en el escenario. Como alumna aprehendí en dos semanas aspectos teatrales que serán definitivos en mi práctica posterior.

Anexo IV

Mapa dramaturgico de la zona norte de México⁵⁵

BAJA CALIFORNIA

Tierra de contraste entre sus paradisíacas playas y su conflictiva frontera en la cual desarrollan su trabajo: Hugo Salcedo, Virginia Hernández, Daniel Serrano, Bárbara Colio, Ángel Norzagaray, Edward Coward, Elba Cortez, Yolanda Cameselle, Agustín Meléndez, Gerardo Navarro y Aletse Toledo Aldama.

CHIHUAHUA

Estado de sierra y minas donde protagonizan la actividad dramaturgica Antonio Zúñiga, Manuel Talavera, Pilo Galindo, Joaquín Cosío, Carlos Robles, Luis Heraclio Sierra, Aída Andrade Varas, Enrique Macín (†), Guadalupe de la Mora y Rubén Castañeda, Tomás Chacón, Perla de la Rosa, Roberto Beltrán, Georgina Ayub, Paulina Grajeda, Rosa María Sáenz, Víctor Manuel Córdova, Evelyn Martínez, Jissel Arroyo, Micaela Solís.

COAHUILA

Lugar de disputas territoriales donde nacieron hombres clave en la historia de México como Miguel Ramos de Arizpe, Venustiano Carranza y Francisco I. Madero. Ahora en esas tierras escriben: Joel López Arriaga, Carlos Almonte, Raúl Olvera Mijares, Jesús de León, José Carlos Mireles Charles, Víctor Antero, Mabel Garza, José Luis Castillo, Gerardo Segura, Luis Arturo Gatica, Javier Treviño y Fausto Morantes.

DURANGO

Tierra de alacranes y cuna de hombres que libraron batallas con inteligencia, por ejemplo, Guadalupe Victoria, Pancho Villa y los Revueltas. Hoy es el centro de operaciones de Enrique Mijares, Gerardo Campillo, Ricardo Cárdenas, Juan Manuel González, Casto Eugenio Cruz y Jesús Alvarado Cabral.

⁵⁵ Incluí un primer esbozo de este Mapa dramaturgico en el ensayo de mi autoría “La dramaturgia nortea como geografía de conflicto: tres ejemplos de teatro y entorno”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, año IX, número 23, vol. 10, mayo-agosto 2004, p. 114. También apareció publicado este trabajo en la *Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, número 5 y en la revista *Espacio Escénico*, número 12. Ver Anexo V. La versión ampliada que presento ahora corresponde al resultado de la investigación de campo que he realicé en 2005.

NUEVO LEÓN

Fray Servando Teresa de Mier y Alfonso Reyes son los personajes que enorgullecen a los regios. Hoy la intensa actividad dramática está comandada por: Hernán Galindo, Gabriel Contreras, Reynold Pérez, Vidal Medina, Hernando Garza, Coral Aguirre, Jorge Silva, Rubén González, Blanca Laura Uribe, Adolfo Torres, Elvia Mante, César Tavera, Virgilio Leos, Fernando Esquivel, Eligio Coronado, Irma Guadalupe Olivares, Lorena Cantú y Mario Cantú Toscano.

SONORA

Estado impregnado del orgullo yaqui, mayo y seri, crean los dramaturgos: Cutberto López, Sergio Galindo, Roberto Corella, Ernesto García, Fortino Corral, Luz Oliva García Valle, Jorge Celaya, Carlos Sánchez, Rafael Martínez, Miguel Ortiz, Sonia León, Damián Zavala, Adrián Arredondo, Jorge Durazo, Hermes Díaz, Sergio León, Fernando Muñoz, Cruz Robles, Vicente Benítez y Patricia Vargas.

TAMAULIPAS

Tierra del general Ignacio Zaragoza, en la cual Medardo Treviño, Arturo Castillo Alva, Demetrio Ávila, Sandra Mendoza, Lorena Illoldi, Larisa López, Jessica Canales, trabajan sus propuestas dramáticas.

Anexo V

Fuentes para el estudio de la dramaturgia del norte

Con la finalidad de colaborar con aquellas personas interesadas en la dramaturgia del norte de México, a continuación incluyo un registro bibliohemerográfico y sonoro sobre el tema.

Literatura dramática en libros

Almonte, Carlos, *La balada de los ahorcados y otra pieza teatral*, Saltillo, Instituto Coahuilense de Cultura / Conaculta / Gobierno de Coahuila, 2004, 101 p. (Col. La fragua). [Además incluye: *Diario del medio día*].

-----, *¿Te acuerdas de Martita la piadosa?*, Saltillo, Conaculta-Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Regional / Instituto Coahuilense de Cultura / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, 1998, 62 p. (Col. Cuadernos de Arena, 10).

Ayub, Georgina, *Historias ordinarias de gente extraña*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura / Conaculta / Gobierno del Estado de Chihuahua, 2002, 161 p. (Col. Solar). [Incluye: *Imágenes inexistentes, Te he sido infiel, Advertencia: no se administre en grandes cantidades, Gente sin nombre, Despojos, Nada, Tan sólo un desahogo, Aquello que nunca llegó y El paraíso que nunca llegó*].

-----, *Voces sin sombra*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura / Conaculta / Gobierno del Estado de Chihuahua, 2004, 124 p. (Col. Solar). [Incluye: *Todas las noches, Las inclemencias del tiempo, Posición virtual, Úteros, vientres y demás, Un amor necesita aparecer inesperado*].

Bohórquez, Abigael, *Norestiada*, Tijuana, Baja California, Conaculta-INBA / CAEN, Cecut, 2002, 243 p. [Incluye: *La madrugada del centauro, Quechilóntzin, Nombre de perro, La sagrada familia y Ave Fénix levántate y expira*].

Colio, Bárbara, *Dramaturgia (sin dolor)*, [Tijuana], Baja California, Conaculta / Gobierno del Estado de Baja California / Instituto de Cultura de Baja California / Foeca Baja California / Fondo Editorial de Baja California, 2001, 91 p. [Contiene: *Intimidades, La boca del lobo, Cinco para las cinco, Teoría y práctica de la muerte de una cucaracha*].

-----, *La habitación*, Baja California, Instituto de Cultura de Baja California, 2003, 63 p. [Premio Estatal de Literatura, 2002].

Corella, Roberto, *Circulando, circulando, que el violín está tocando*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 1997, 55 p. (Concurso del Libro Sonorense, 1996).

-----, *Por siempre a rosas, Santa de Cabora*, Tijuana, CAEN, 2004, 36 p. (Col. Los inéditos). [Libro siamés que incluye también *Güevos rancheros* de Sergio Galindo].

Contreras Gabriel, *Frankenstein bajo fuego y La casa de las paredes largas*, Tijuana, Baja California, Conaculta-INBA / CAEN / Cecut, 1999, 95 p. (Col. Los inéditos).

Corral, Fortino, *Tan lejos de Dios*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 1999, 79 p. (Concurso del Libro Sonorense. Dramaturgia, 1998).

Cortez, Elba, *Buscando a Abril*, [Tijuana], Baja California, Gobierno del Estado de Baja California / Instituto de Cultura de Baja California, 2000, p. 42. (Premio Estatal de Literatura, 2000).

Elizondo Elizondo, Ricardo, *El indio muerto*, Monterrey, Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005, 55 p. (*Drama*. Col. Dramaturgia Mexicana Contemporánea, 7).

Galindo Noriega, Edeberto, *El diputado*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005, 78 p. [Premio Nacional de Dramaturgia UNAL, 2005].

Galindo, Hernán, *La gente de la lluvia*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005, 58 p. [Premio Nacional de Dramaturgia UANL, 2004].

Galindo, Sergio, *Güevos rancheros*, Tijuana, CAEN, 2004, 54 p. (Col. Los inéditos). [Libro siamés que incluye también *Por siempre a rosas, Santa de Cabora*, de Roberto Corella].

-----, *Más encima... el Cielo*, México, Anónimo Drama / Centro Cultural Helénico, 2003, 28 p. (Col. Escenaria).

García Núñez, Ernesto, *El centauro y los cómplices*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 1996, 99 p. (Concurso del Libro Sonorense, 1995).

-----, *Los pajarracos. Seis obras de teatro*, México, La Cábula, 2002, 183 p. [Incluye: *No es blanco blanco, es blanco perla, La vida empieza a los cuarenta, Como cualquier estrella, La institución, Los pajarraco y Colas de Tranfán*].

García Valle, Luz Oliva, *Carlota del desierto*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 2001, 58 p. (Concurso del Libro Sonorense, 1999).

Garza, Hernando, *El día que amaneció lloviendo*, presentación: Javier Treviño Castro, Monterrey, Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2001, 20 p. (*Drama*, Col. Dramaturgia Mexicana Contemporánea, 6).

Hernández, Virginia, *Los guardianes del tiempo*, presentación: Enrique Mijares, Baja California, Conaculta / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California / Fondo Editorial de Baja California / Fondo Especial para la Cultura Infantil de Baja California /

Gobierno del Estado de Baja California / Instituto de Cultura de Baja California, 1999, 79 p. (Premio Estatal de Literatura, 1998.) [Teatro para niños].

-----, *Sanborns light*, Tijuana, CAEN, 2002, 45 p. (Col. Los Inéditos). [Libro siamés que incluye *La conquista del Gordo*, de Daniel Serrano].

-----, *Virginia Hernández*, prólogo: Enrique Mijares, Durango, UJED / Espacio Vacío, 2005, 267 p. (Col. Teatro de Frontera 15). [Incluye: *Paso de ballenas*, *Vudú*, *La pepena*, *Sanborns light*, *Los guardianes del tiempo*, *Border Santo*, *Expresso norte*, *Duodécimo*, *La ciudad de las moscas*].

León de, Jesús y Sergio Cordero, *Casa con dos puertas*, Saltillo, edición de autor, 1993, 63 p.

Liera, Óscar, *El camino rojo a Sabaiba*, México, El Milagro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, 95 p. (Col. La centena Teatro).

-----, *Teatro Completo*, volumen I y II, estudio introductorio: Armando Partida, investigación y notas: Sergio López, Sinaloa, Gobierno del Estado de Sinaloa / SEPyC, Cobaes, Difocur, 1997.

López, Cutberto, *Desierto*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 1994, 46 p. (Concurso del Libro Sonorense, 1992).

-----, *Entre el desierto y la esperanza*, selección e introducción: Francisco Beverido, Hermosillo, Sonora, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad de Sonora, 2000, 272 p. [Incluye: *Calle de oro*, *La esperanza*, *Terapia intensiva*, *Carnes frías*, *Reencuentro*, *Píntame un sueño*, *Desierto*, *De perros y gatos*, *Durmientes*, *Mujer Lagartija* y *Helada Madrina*].

López, Francisco J., *Cibernauta. Cómo vivir atrapado en la red*, Tijuana, Conaculta-INBA-Cecut / Universidad Autónoma de Baja California, IMAC / CAEN / ICBC / 2000, 64 p.

Martí, Xavier Ángel, *Xavier Ángel Martí*, presentación: Enrique Mijares, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 2003, 203 p. (Teatro de Frontera, 8). [Contiene: *Radio Kartón*. *El reportaje*, *El príncipe de los encantos*, *L'Elephant*, *Minotauro* y *Preludio*. *Desandar a solas el sueño*].

Medina, Vidal, *Garap*, prólogo: Coral Aguirre, Monterrey, Nuevo León, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León / Conaculta / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002, 55 p.

Mijares, Enrique, *Cri Cri*, *Hansel y Gretel*, *Pinocho*, presentación: Yadira Narváez de Mojica, Ciudad de Durango, México, UJED / DIF Municipal / Espacio Vacío, 1991, 152 p. (Teatro para niños). [Incluye además de las obras citadas en el título, notas periodísticas alusivas a los montajes].

-----, *Cuarteto Adictos a la vida*, prólogo: Rocío Galicia, Ciudad de Durango, México, Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2005, 81 p. [Incluye: *Adictos a la vida*, *Sex o no sex*, *Lobo del hombre* y *Sufragio efectivo*].

-----, *Don Grillo nuevas fábulas*, presentación: Jarmila Dostalova, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 1997, 102 p. [Incluye: *Jilotes*, *Don Grillo* y *¡De fábula!*].

-----, *El niño del diamante en la cabeza*, José Fidencio de Jesús Síntora Constantino”, prólogo de Hugo Salcedo, Monterrey, Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, 58 p. (*Drama*, Col. de Dramaturgia mexicana contemporánea, 2).

-----, *Espinazo del diablo*, prólogo: Medardo Treviño, Ciudad Victoria, Tamaulipas, 2003, 319 p. [Contiene: *Espinazo del Diablo*, *Fanfarria y canto de guerra*, *Árbol de Esperanza*, *Las letanías del Espinazo*, *Ave del paraíso*, *El mismo dolor*, *La no difunta*, *Le pusieron precio a su cabeza* y *Un hombre solo*].

-----, *¿Herraduras al centauro?*, prólogo: Aurelio de los Reyes, Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997, 110 p. [Incluye: *Perro del mal*, *Vivo o muerto* y *Manos impunes*].

-----, *Montaña mágica y otras obras de teatro*, presentación: Adriana Avelar Villegas, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 1991, 197 p. [Contiene: *Los biombos*, *Ronda infantil para seniles*, *Una cáscara de nuez*, *El mundo es una tienda de antigüedades*, *Retrato de novia*, *Anunciación a María* y *Montaña mágica*].

Mireles Charles, J. C., *Los siete pecados*, Coahuila, Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades–Universidad Autónoma de Coahuila, 2005, 51 p. (Col. Letras Universitarias).

Norzagaray, Ángel, *Ángel Norzagaray*, presentación: Enrique Mijares, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 2003, 195 p. (*Teatro de Frontera*, 9). [Incluye: *Mexicali a secas*, *El velorio de los mangos*, *Según el cristal*, *Cartas al pie de un árbol*, *Los afectos de El príncipe* y *La balada de Miguel Chivo*].

Pérez Vázquez, Reynol, *El tren nuestro de cada día [Nueve obras de teatro]*, presentación: Vicente Leñero, Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2000, 268 p. [Contiene: *Aullidos*, *El bostezo azul*, *Paisaje con columpio*, *La vitamina que llegó de América*, *Mocasín*, *Ralph*, *Ausencia con gato*, *El tren nuestro de cada día* y *Ana y el hombre*].

-----, *Mocasín*, presentaciones: Sandra Félix y Mijaíl B. Kangálov, Monterrey, Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005, 63 p. (*Drama*. Col de Dramaturgia Mexicana Contemporánea, 8)

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Ahora y en la hora*, prólogo: Luis de Tavira, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 83 p. (Textos de Difusión Cultural. Serie: La Carpa).

-----, *El deseo*, Monterrey, Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005, 43 p. (*Drama*, Col. Dramaturgia Mexicana Contemporánea, 9).

-----, *Homicidio calificado / El ausente*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2003, 122 p.

-----, *Intolerancias*, México, UNAM / Casa Juan Pablos, 2005, 165 p. [Incluye: *Apaches*, *El deseo* y *Mujeres que beben vodka*].

-----, *Tina Modotti y otras obras de teatro*, México, Secretaría de educación Pública, 1986, 175 p. (Col. Lecturas Mexicanas, 63). [Incluye: *Voces en el umbral*, *Playa azul* y *Tina Modotti*].

-----, *Víctor Hugo Rascón Banda*, prólogo: Enrique Mijares, Durango, UJED / Espacio Vacío, 2004, 559 p. (Col. Teatro de Frontera 13 / 14). [Incluye: *Los Ilegales*, *El machete*, *El baile de los montañeses*, *Voces en el umbral*, *Contrabando*, *Fugitivos*, *La mujer que cayó del cielo*, *Sazón de mujer*, *El deseo*, *La víbora*, *Guerrero Negro*, *Hotel Juárez* y *Apaches*].

-----, *Sazón de mujer / Table dance*, Tijuana, Baja California, CAEN, 2001, 129 p. (Col. Los Inéditos). [Sólo *Sazón de mujer* hace referencia al territorio norteño].

Salcedo, Hugo, *Don Tiburcio, el tiburón y otras obras para niños*, Baja California, Foeca / Conaculta / Fondo Editorial de Baja California, 2003, 106 p. [Incluye: *Una rana croar*, *Aventuras en el multifamiliar*, *Don Tiburcio, el tiburón* y *Juanete y Picadillo*].

-----, *El viaje de los cantores*, México, El Milagro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, 59 p. (Col. La centena Teatro).

-----, *Los endemoniados (El encuentro en Occidente)*, México, Tablado Iberoamericano, 1996, 34 p. (Col. Tablado Iberoamericano, 7).

-----, *Hugo Salcedo*, presentación: Enrique Mijares, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 1999, 204 p. (Teatro de Frontera, 2). [Incluye: *Bárbara Gandiaga*, *El árbol del deseo*, *La estrella del norte*, *Selena. La reina del Tex-Mex* y *Asesinato en los parques*].

-----, *Selena, la reina del tex-mex*, Monterrey, Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, 27 p. (*Drama*, Col. Dramaturgia Mexicana Contemporánea, 3).

-----, *21 obras en un acto*, prólogo: Emilio Carballido, México, Conaculta-INBA-Cenart / Programa Nacional de Educación Artística, Universidad Autónoma de Baja California / Teatro del Norte, 2002, 192 p. [Incluye: *Primero de mayo*, *La niña Esther*, *Zona neutral*, *El otro*, *La llorona*, *Dos a uno*, *Endless love*, *Invierno*, *Uno de octubre*, *Piedras*, *El edificio*, *Descubiertos*, *La bufadora*, *Vuelve el pájaro a su nido*, *Toto*, *El árbol del deseo*, *Vapor*, *Pique y ahorre*, *Nigeria está en otra parte*, *La fosa* y *Lear instamatic*].
Serrano, Daniel, *La conquista del gordo*, Tijuana, CAEN, 2002, 46 p. (Col. Los Inéditos). [Libro siamés que incluye *Sanborns light*, de Virginia Hernández].

Talavera, Manuel, *Manuel Talavera*, presentación: Enrique Mijares, Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 1999, 225 p. (Teatro de Frontera, 4). [Incluye: *Mano dura*, *Amores de lejos*, *Donde canta la gallina* y *Amnios*].

Torres Peña, Adolfo, *Teatro breve*, Saltillo, Coahuila, Instituto Coahuilense de Cultura / Conaculta / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, 1997, 52 p. (Cuadernos de Arena 6). [Contiene: *Última escena, con cena* y *En el jardín azul del extravío*].

Treviño, Medardo, *Barracuda (y otras obras)*, prólogo: Enrique Mijares, Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1998, 143 p. (Col. Nuevo Amanecer) [Incluye: *Barracuda*, *El rey y la reina en el reino de los miserables reinados*, *Cantata a Carrera Torres* y *El Nuevo Santander*].

-----, *Medardo Treviño*, presentación: Enrique Mijares, Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 2000, 174 p. (Col. Teatro de Frontera, 5). [Contiene: *Mazorcas coloradas*, *Ampárame Amparo*, *El señor de los vientos*, *En la tierra de las urracas*, *En el centro del vientre* y *Príncipe caballito de mar*].

Literatura dramática en antologías

Al límite... Antología de dramaturgia bajacaliforniana, estudio introductorio: Fernando López Mateos, Tijuana, Baja California, Conaculta-INBA / CAEN / Cecut, 2002, 225 p. (Col. Los inéditos) [Incluye: *La tarde en que los amantes se encontraron por primera vez*, de Bárbara Colio; *Ángeles últimos*, de Elba Cortez; *Guía nocturna*, de Edward Coward; *Expresso Norte*, de Virginia Hernández; *Calle 7*, de Rafael Pérez-Barrón; *El olor de la guerra*, de Hugo Salcedo; *La ruta de las abejas*, de Daniel Serrano].

Banda, Heber et al., *Heber Banda, Gerardo Dávila, Rubén A. Garza González, Reynold Guerra, Ángel Hinojosa, Martín Rosas, Adolfo Torres y Homero Villarreal.*, prólogo: Enrique Mijares, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 2003, 275 p. (Teatro de Frontera, 10). [Contiene: *La última pasión*, de Heber Banda; *El aprendiz de la memoria*, de Gerardo Dávila; *La caramuela*, *La salvación* y *La verdad verídica*, de Rubén Alejandro Garza González; *(Juego virtual)*, de Reynold Guerra; *Falsa memoria*, de Ángel Hinojosa; *En la parada... ¡del camión!*, de Martín Rosas; *Jacinto o las confesiones*, de Adolfo Torres Peña; *Ocho tiempos de soledad*, *El funeral*, *El gato*, *El río*, *Los niños*, *El detenido*, *El voyeur* y *El travesti*, de Homero Villarreal].

Celaya, Jorge *et al.*, *Jorge Celaya, Virginia Hernández, Hugo Salcedo, Manuel Talavera Gustavo Thomas y Medardo Treviño*, prólogo: Enrique Mijares, Ciudad de Durango, México, UJED / Espacio Vacío, 2004, 211 p. (Teatro de Frontera, 11. Número doble: 11 y 12, dedicado éste último a dramaturgos de Puerto Rico). [El número 11 incluye: *Pool*, de Jorge Celaya; *Border Santo*, de Virginia Hernández; *Arde el desierto con los vientos que vienen del sur*, de Hugo Salcedo; *Canción de Cuchillo Parado*, de Manuel Talavera; *Carta a los gringos*, de Gustavo Thomas y *Con el apagón*, de Medardo Treviño].

Cien años de teatro mexicano, México D. F., Sogem, 2002, CD rom. [Incluye las siguientes obras de dramaturgos del norte: *Búfalo herido*, *Ley fuga y Ligth*, de Jorge Celaya; *A propósito de Alicia* y *Asenso*, de Bárbara Colio; *Filosofía en el baño turco*, *Los ejotes son judías* y *Tallas extras para corazones grandes*, de Hernán Galindo; *El jinete de la divina providencia* y *Gudogola*, de Óscar Liera; *Espinazo del diablo*, *El mismo dolor* y *Un hombre solo*, de Enrique Mijares; *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray; *El viaje de los cantores*, *Sinfonía en una botella* y *Arde el desierto con los vientos que llegan del sur*, de Hugo Salcedo; *La vuelta*, *Mano dura* y *Novenario*, de Manuel Talavera; *La hija de Afrodita*, de Adolfo Torres; *Mazorcas coloradas* y *Guadalupe hombre*, de Medardo Treviño. Además incluye el curriculum de los dramaturgos citados].

Cinco dramaturgos chihuahuenses, compilación y presentación: Guadalupe de la Mora, Ciudad Juárez, Chihuahua, 2005, 329 p. [Incluye: *El deseo*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *Cóctel Margarita*, de Antonio Zúñiga; *Lomas de Poleo*, de Edeberto Galindo Noriega; *Antígona*, *las voces que incendian el desierto*, de Perla de la Rosa; *Almas de arena*, de Guadalupe de la Mora Covarrubias. *Epílogo a cinco textos dramáticos de autores chihuahuenses*: José Manuel García-García].

Contraseña: nueva dramaturgia regiomontana, prólogo: Jaime Villarreal, Monterrey, Nuevo León, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León / Conaculta, 2003, 270 p. [Incluye: *Sistema de ausencias*, *El doble* y *Sombras nada más*, de Coral Aguirre, *Esa verdad*, *El hombre del látigo* y *La mano*, de Mario Cantú Toscano; *La danza del zombie*, *Trazos* y *Sitios concurridos*, de Vidal Medina; *El mito de la felicidad*, *Cuestión de suerte* y *La caja azul* de Jorge Silva; *Venados a la luz de la luna*, *Resplandor en el desierto* y *Sangre de Toro*, de Hernando Garza. Además incluye la currícula de los dramaturgos].

Dramas de Nuevo León (Antología Teatral), Monterrey, Nuevo León, Gobierno del Estado de Nuevo León / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 306 p. [Incluye: *Paisaje con columpio*, de Reynol Pérez; *Rojos zapatos de mi corazón*, de Hernán Galindo; *Caras vemos mitotes no sabemos*, de Rubén González Garza; *El delfín en la ventana*, de Virgilio Leos; *Lucinda*, de Fernando Esquivel; *¿Cómo pudiste?* y *Las virtuosas*, ambas de Blanca Laura Uribe de Rocha].

Dramaturgia del Norte (Antología), presentación de Enrique Mijares, Monterrey, Nuevo León, Conaculta / Consejo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2003, 480 p. [Incluye: *Diario del mediodía*, de Carlos Almonte; *Venado viejo... venado joven*, de Jorge Celaya; *Es mar la noche es negra*, de Gabriel Contreras; *Mira paloma, tu vuelo*, de Roberto Corella; *Lomas de Poleo*, de Edeberto Galindo; *Expreso Norte*, de Virginia Hernández; *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray; *La ley del rancho*, de Hugo Salcedo; *El*

clarín de la noche, de Manuel Talavera; *Madero*, de Adolfo Torres Peña; *Sepultados*, de Medardo Treviño].

Dramaturgos de Tierra Adentro, prólogo de Ricardo Pérez Quitt, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 189 p. (Fondo Editorial Tierra Adentro 183) [Contiene 3 obras de autores del norte: *Teoría y práctica de la muerte de una cucaracha (sin dolor)*, de Bárbara Colio; *Secretos*, de Aída Andrade Varas; *Desierto*, de Cutberto López].

Dramaturgos de Tierra Adentro, prólogo de Ricardo Pérez Quitt, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, 186 p. (Fondo Editorial Tierra Adentro 262). [Incluye una obra de una dramaturga de Mexicali: *Ángeles últimos*, de Elba Cortez].

Obras ganadoras del Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro, presentación: Felipe Galván, Puebla, Sogem / Instituto de Cultura de la Ciudad de México / Tablado Iberoamericano, 2001, 158 p. [Incluye: *Nocturno de la alcoba*, de Mario Cantú Toscano p. 17-71].

Once en la cancha, Tijuana, Baja California, Conaculta-INBA / CAEN / Cecut, 2002, 105 p. [Incluye: *Duodécimo*, de Virginia Hernández; *La ley de la Ventaja*, de Daniel Serrano; *Inconsciente conciencia mía*, de Juan José Luna; *Entrada al paraíso*, de Elba Cortez; *Centrodelantero*, de Ángel Norzagaray; *Medio tiempo*, de Ricardo Gómez; *Los últimos 15 minutos*, de Rafael Rodríguez; *Pan y circo*, de Bárbara Colio; *El otro pase*, de Marco A. Rivera; *¿Dónde quedó la bolita?*, de Librado Reyes].

Seducción de Melpómene. Teatro universitario, compilación y prólogo: Rosa María Sáenz Fierro, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua / Doble Hélice, 2001, 179 p. (Col. Textos Universitarios). [Incluye: *Colonia Progreso*, de Luis Heraclio Sierra; *Los milagros de los santos olvidados*, de Víctor Manuel Córdova Pereyra; *Éste es el juego*, de Alejandro Mariscal Talamantes; *Tenemos que ir a Londres (II)*, de Abril Susana Jiménez Ontiveros; *El Helénico*, de Rubén Castañeda Mora y *Crepúsculo*, de Eduardo Alcalá].

Teatro breve nuevoleonés: para estudiantes y talleres de teatro, prólogo: Enrique Mijares, Monterrey, Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, 270 p. [Contiene: *Répétition*, *La estación de nuestro amor*, *Mimesis* y *Los soles que restan*, de Coral Aguirre; *Bolero de las seis*, *Aeternum*, *El baúl* y *El corazón de pan*, de Mario Cantú Toscano; *El puente de papel*, *La fiesta*, *Dos amigas* y *Clarooscuro*, de Hernando Garza; *La milagrosa lengua de Brigitte*, *Decisión*, *Acto de contricción* y *Sueño de orugas*, de Jorge Silva. También incluye las biografías de los autores].

Teatro del Norte (Antología), presentación: Hugo Salcedo, Tijuana, Baja California, Teatro del Norte / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas / Universidad Juárez de Durango / Ayuntamiento San Pedro Garza García / Universidad Autónoma de Chihuahua, Teatro Espacio Vacío, 1998, 127 p. [Incluye: *Los niños de sal*, de Hernán Galindo; *Manos impunes*, de Enrique Mijares; *Bulevar*, de Hugo Salcedo; *Los granos de oro y el resto del tesoro*, de Manuel Talavera; *Ampárame Amparo*, de Medardo Treviño].

Teatro del Norte 2 (Antología), presentación: Hugo Salcedo, Tijuana, Baja California, Conaculta-Fonca / Teatro del Norte / Universidad Autónoma de Baja California, 2001, 164 p. [Contiene: *Ángeles de la flama roja*, de Demetrio Ávila; *La doble historia del doctor Fausto*, de Mario Cantú Toscano; *Patinar o no patinar*, de Agustín Meléndez; *No se puede escribir una adiós*, de Carlos Robles; *Colonia Progreso*, de Luis Heraclio Sierra].

Teatro del Norte 3 (Antología), presentación: Hugo Salcedo, Tijuana, Baja California, Conaculta-Fonca / Teatro del Norte / Universidad Autónoma de Baja California, 2002, 106 p. [Incluye: *El chico de madera*, de Rubén Castañeda; *Hotel Frontera*, de Sandra Mendoza; *Schitzoethnic*, de Gerardo Navarro; *La cita*, de Luis Heraclio Sierra; *Un matancero*, de Aletse Toledo Aldama].

Teatro del Norte 4 (Antología), presentación: Hugo Salcedo, Tijuana, Baja California, Conaculta-Fonca / Teatro del Norte / Universidad Autónoma de Baja California, 2003, 126 p. [Contiene: *Sistema de ausencias*, de Coral Aguirre; *La aparición*, de Mario Cantú Toscano; *Oasis*, de Alfredo Hinojosa; *La balada del refrigerador*, de Arturo Honorio; *Canción de cuna*, de Lorena Illoldi; *Sparky G. El gitano fronterizo*, de Gerardo Navarro].

Teatro de la Gruta, México, Conaculta / Centro Cultural Helénico, 2001, 301 p. (Fondo Editorial Tierra Adentro, 229) [Incluye 3 obras de autores del norte: *Sabat Mater*, de Humberto Leyva; *Pedro y Lola*, de Edward Coward; *Estrellas enterradas*, de Antonio Zúñiga].

Teatro de la Gruta II, México, Conaculta / Centro Cultural Helénico, 2002, 237 p. (Fondo Editorial Tierra Adentro, 255). [Contiene dos obras de autores norteños: *Almas de Arena*, de Guadalupe de la Mora; *A escasos kilómetros*, de Miguel Ortiz].

Teatro de la Gruta III, México, Conaculta / Centro Cultural Helénico, 2003, 389 p. (Fondo Editorial Tierra Adentro 270). [Incluye dos obras de autores nacidos en el norte: *Azul*, de Glafira Rocha; *París detrás de la puerta*, de Daniel Serrano].

Teatro Joven de Tamaulipas, Ciudad Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2003, 321 p. (Col. Milenaria). [Contiene: *Animal... Destino*, de Carlos Arzola; *El corrido del venado y la luna*, de Sandra Balderas; *Historias para mal dormir*, de Larisa López; *La luna en cautiverio*, de Sandra Mendoza; *La balada del refrigerador*, de Arturo Honorio; *Metamorfosis*, de Leticia López; *Mujer de uso*, de Mariana Parás; *Pasos a desnivel*, de Jessica Canales; *Hay que imaginar*, de Demetrio Ávila].

Literatura dramática en revistas

Cameselle, Yolanda, *Androcracia*, en *Espacio escénico*, año VII, número 13, julio-diciembre 2004, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, separata, XX p.

Colio, Bárbara, “La boca del lobo”, en *Espacio escénico*, volumen doble, noviembre 1999, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, separata, 26 p.

Cortez, Elba, “No apaguen la luz”, en *Espacio escénico*, número 7, julio 2001, Tijuana, Baja California, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, separata, 30 p.

Cosío, Joaquín, “Desde el Hotel Juárez vi a las estrellas plegar sus alas”, en *Paso de gato*, año 1, número 6, enero-febrero 2003, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Anónimo Drama, p. 32.

Coward, Eward, “Pedro y Lola”, en *Espacio escénico*, número 8, noviembre 2001, Tijuana, Baja California, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, separata, 21 p.

León de, Jesús, “Sobre fuego”, en *Espacio escénico*, enero-junio 1999, Tijuana, Baja California, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, separata, 19 p.

López, Cutberto, “El último dragón”, en *Tramoya*, número 67, nueva época, abril-junio 2001, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 119-133.

-----, “Terapia intensiva”, en *Espacio escénico*, año 2, número 1, junio, 1998, Tijuana, Baja California, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, separata, 15 p.

-----, “Yamaha 300”, en *Paso de gato*, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, separata Estreno de papel, XII p.

Martínez, Rafael E., “Engendrarán dragones”, en *Paso de gato*, año 2, número 7, marzo-abril 2003, México, Difusión Cultural UNAM / Conarte Nuevo León / Conaculta-INBA-Helénico-Fonca / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / CITRU / Anónimo Drama, separata Estreno de papel, XVI p.

Mijares, Enrique, “Anunciación a María”, en *Tramoya*, número 73, nueva época, octubre-diciembre 2002, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 181-198.

-----, “¡De fábula”, en *Tramoya*, número 54, nueva época, enero-marzo 1998, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 93-105.

-----, “El niño del diamante en la cabeza, José Fidencio de Jesús Síntora Constantino”, en *Historias de entretenimiento y miento*, año 10, número 87, junio 1998, Saltillo, Coahuila, Gobierno del Estado de Coahuila, 67 p.

-----, “Los jilotes (Muñecos de maíz)”, en *Tramoya*, número 54, nueva época, enero-marzo 1998, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 82-92.

-----, “Manos impunes” en *Contraseña*, julio-septiembre 1997, Durango, México, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte / Contraseña, p. 5-30. (Serie Dramaturgia).

-----, “Numo. El último gigante”, en *Tramoya*, número 67, nueva época, abril-junio 2001, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 191-209.

Salcedo, Hugo, “Don Tiburcio, el tiburón”, en *Tramoya*, número 67, nueva época, abril-junio 2001, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 48-57.

-----, “Una rana croar”, en *Tramoya*, número 67, nueva época, abril-junio 2001, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 30-47.

Serrano, Daniel, “El último recurso”, en *Espacio escénico*, año 1, Número 0, diciembre 1997, Tijuana, Baja California, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, separata, 14 p.

Rascón Banda, Víctor Hugo, “Hotel Juárez”, presentación de Luz Emilia Aguilar Zinser, en *Paso de gato*, año 1, número 6, enero-febrero 2003, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Anónimo Drama, XII p.

Treviño, Medardo, “En la tierra de las urracas”, en *Tramoya*, número 54, nueva época, enero-marzo 1998, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 109-121.

Libretos

Ávila, Demetrio, *Ángeles de la flama roja*, 7 p.

-----, *Desde la esperanza*. Inédito, 18 p.

-----, *Puerta al mar*. Inédito, 19 p.

Chacón, Tomás, *Cuentas pendientes*, 22 p.

-----, *La silla rodante*, 30 p.

-----, *Los vampiros*, 37 p.

García Núñez, Ernesto, Colas, *¡Error! Marcador no definido*. 11 p.

-----, *Con límite de tiempo*, 19 p.

-----, *Dejan que vuelen a mí*, 34 p.

-----, *El ¡Error! Marcador no definido*. Centauro, 19 p. [Obra ganadora del Concurso del Libro Sonorense 1995.]

-----, *Jaque al señor presidente*, 20 p. [Obra ganadora del Premio Chamán 1996 de dramaturgia otorgado por el H. Ayuntamiento de Tlanepantla de Baz del Edo. De México]

-----, *La institución*, 28 p.

-----, *La vida empieza a los cuarenta*, 19 p.

-----, *Las otras máscaras*, 18 p.

-----, *Los cómplices*, 43 p.

-----, *Los pajarracos*, 24 p.

-----, *No es blanco blanco ¡Error! Marcador no definido*. *Es blanco perla*. 26 p.

-----, *Semilla de león*, 34 p.

Norzagaray, Ángel, *Cartas al pie de un árbol*, 32 p.

-----, *Choques*. Inédito, 23 p.

López, Cutberto, *El pequeño más pequeño*. Inédito. 16 p.

-----, *Matar al sol*. Inédito, 32 p.

-----, *Yamaha 300*, 37 p.

Pérez Vázquez, Reynol, *Sed*. Inédito, 12 p.

Serrano, Daniel, *El cazador de gringos*. Inédito, 47 p. [Obra ganadora de El libro Sonorense, 2005].

Zúñiga, Antonio, *Coctel Margarita*. *El tonto del pueblo*. Inédito. 43 p.

-----, *El tiradito*. 48 p. [Ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia de la Universidad Autónoma de Nuevo León 2002. Publicada en la misma Universidad en 2003].

-----, *Pancho Villa y los niños de la bola*. Inédito, 20 p.

-----, *Reality Show*. Ganadora de Mención Honorífica en el Premio Chihuahua de Literatura 2003. Próxima publicación en Ediciones el Milagro. 31 p.

-----, *Una luna de pinole*. Inédito. 37 p.

Artículos en revistas

Alcántara Mejía, José Ramón, “El tejido de la acción: la reterritorialización de la regionalidad en el teatro”, *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación teatral*, número 5, enero-junio 2004, p. 59-69.

Aguirre, Coral “El teatro según Sergio García”, en *Paso de gato*, año 3, números 16 / 17, abril-junio 2004, México, D. F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Instituto Michoacano de Cultura / Instituto de Cultura de Baja California / Instituto Coahuilense de Cultura / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León, p. 55.

Aguirre, Coral, Sandra Calderón, Virgilio Leos y Javier Serna, “El teatro de Nuevo León”, en *Paso de gato*, año 2, número 7, marzo-abril 2003, México, D. F., Difusión Cultural UNAM / Conarte Nuevo León / Conaculta-INBA-Helénico-Fonca / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / CITRU / Anónimo Drama, p. 42-43.

Álvarez, Alfonso, “La locura de hacer teatro”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 92-93.

Arriaga, Rodolfo, “INBA en la conformación de la región teatral”, en *Paso de gato*, año 1, número 4, septiembre-octubre 2002, México, D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Cecut / Anónimo Drama, p. 47.

-----, “La importancia de la Muestra Nacional de Teatro para la región noroeste”, en *Espacio escénico*, número 8, noviembre 2001, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 3-4.

Baltazar, Rosa Isela, “Abriendo laberintos en provincia. La experiencia teatral en Zacatecas”, *Paso de gato*, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 53.

Bixler, Jacqueline, “Perfonmance y resistencia cultural: los ‘extras’ de Rascón Banda y Berman en *DeSazón y eXtras*, *Literatura Mexicana Contemporánea*, año 10, número 27, vol. 11, septiembre-diciembre 2005, University of Texas at El Paso / Universidad Iberoamericana / EÓN, p. 61-68.

Camacho, Ricardo, “Unión, fuerza y nuevos talentos”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 103-104.

Colio, Bárbara, “Desde la frontera”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 25.

Corella, Roberto, “Teatro-bar en Sonora”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 31.

Cortez, Elba, “Los últimos caballeros del teatro”, en *Paso de gato*, año 3, números 16 / 17, abril-junio 2004, México, D. F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Instituto Michoacano de Cultura / Instituto de Cultura de Baja California / Instituto Coahuilense de Cultura / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León, p. 50.

-----, “Transculturación e hibridación”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 24.

Day, Stuart A, “Enrique Mijares y los Enfermos de esperanza: resistencia y complicidad”, en *Autores. Teoría y textos de teatro*, ‘5 ensayos en USA. Teatro Mexicano del Interior’, número 13, 2003, p. 22-25.

Domínguez Cuenca, Daniel, “En la República del teatro, el puerto también existe. Dramaturgia virtual a la veracruzana”, en *Paso de gato*, año 3, números 16 / 17, abril-junio 2004, México, D. F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Instituto Michoacano de Cultura / Instituto de Cultura de Baja California / Instituto Coahuilense de Cultura / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León, p. 59.

Fiscal, María Rosa, “Del teatro como materia ensayística: un acercamiento a La realidad virtual del teatro mexicano de Enrique Mijares Verdín”, *Literatura Mexicana Contemporánea*, año V, número 12, enero-abril 2000, University of Texas at El Paso /EÓN, p. 119-120.

Flores, Clara Eugenia, “Teatro popular, breve recuento”, en *Paso de gato*, año 2, número 8 / 9, mayo-junio 2003, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Embajada de Francia-CCC IFAL / IVEC / Conaculta / INBA / Helénico / Fonca / Conarte Nuevo León / CITRU / Anónimo Drama, p. 35.

Galicia, Rocío, “Colección Teatro de Frontera. Recuento de un esfuerzo editorial”, *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 3, número 19, octubre-diciembre 2004, p. 74-75.

-----, “La dramaturgia norteña como geografía de conflicto”, *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación teatral*, número 5, enero-junio 2004, p. 109-117.

-----, “La dramaturgia norteña como geografía de conflicto: tres ejemplos de teatro y entorno”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año IX, número 23, vol. 10, mayo-agosto 2004, p. 111-116.

-----, “La dramaturgia norteña como geografía de conflicto”, *Espacio Escénico*. Año VII. Número 12. Julio-diciembre 2004, p. 7-12.

-----, “Un hombre solo y el realismo virtual en el teatro mexicano”, *Literatura Mexicana Contemporánea*, año 10, número 27, vol. 11, septiembre-diciembre 2005, University of Texas at El Paso / Universidad Iberoamericana / EÓN, p. 69-77.

-----, “Un hombre solo y el realismo virtual en el teatro mexicano”, *Literatura Mexicana Contemporánea*, año 10, número 27, vol. 11, septiembre-diciembre 2005, University of Texas at El Paso / Universidad Iberoamericana / EÓN, p. 69-77.

-----, “Víctor Hugo Rascón Banda. Explorador de oquedades de latitud norte”, *Latin American Theatre Review*, Spring 2005, University of Kansas, E.U.A.

Galindo, Bernardo, “Las rutas del dinero”, en *Paso de gato*, 2, número 7, marzo-abril 2003, México, D.F., Difusión Cultural UNAM / Conarte Nuevo León / Conaculta- INBA- Helénico-Fonca / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / CITRU / Anónimo Drama, p. 47.

Galindo, Sergio, “Otro escenario condenado a perecer”, en *Paso de gato*, año 1, número 4, septiembre-octubre 2002, México, D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / CECUT / Anónimo Drama, p. 47.

García, Gustavo, “Asociación coahuilense de teatristas”, en *Espacio escénico*, volumen doble, noviembre 1999, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 27-30.

García, Sergio, “El teatro en la zona norte: una aproximación”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 95-96.

-----, “Las miserias de provincia”, en *Espacio escénico*, número 8, noviembre 2001, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 8.

Garza, Hernando, “En busca de la dramaturgia ¿perdida? Galería de escritores en Nuevo León”, en *Paso de gato*, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión

Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 44.

Gutiérrez García, Rosa María, “La imagen de la mujer a finales del siglo XX. Dramaturgos del colectivo Dramas Nuevo León”, en *Paso de gato*, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 45.

Harmony, Olga, “Dramaturgo polifacético”, en *Paso de gato*, año 1, número 6, enero-febrero 2003, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Anónimo Drama, p. 9-10.

Hebert Axel, “Carta a los reyes”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 90-91.

Hernández, Virginia, “Teatro a la bajacaliforniana”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 27.

-----, “VIII Encuentro de Teatro Tijuana”, en *Paso de gato*, año 2, números 12 / 13, octubre-diciembre 2003, México, D. F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Embajada de Francia-CCC IFAL / Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde / IVEC / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León / CITRU, p. 49.

Ita de, Fernando, “Teatro de frontera”, en *Espacio escénico*, enero-junio 1991, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 22-25.

Liera, Óscar, “Carta al tigre”, en *Paso de gato*, año 1, número 6, enero-febrero 2003, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Anónimo Drama, p. 6-8.

Lira, Josué, “Sonora presente en el Distrito Federal”, en *Paso de gato*, año 2, número 7, marzo-abril 2003, México, D. F., Difusión Cultural UNAM / Conarte Nuevo León / Conaculta-INBA-Helénico-Fonca / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / CITRU / Anónimo Drama, p. 45.

Luis Martín, “Carlos Barrera: un teatro de igualdad social”, en *Paso de gato*, año 2, número 8 / 9, mayo-junio 2003, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Embajada de Francia-CCC IFAL / IVEC / Conaculta / INBA / Helénico / Fonca / Conarte Nuevo León / CITRU / Anónimo Drama, p. 34-35.

López, Cutberto, “El mito de lo regional”, en *Espacio escénico*, año 1, número 0, diciembre 1997, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 40-41.

Nigro, Kirsten, "Mujeres escribiendo (en) la frontera" en *Autores. Teoría y textos de teatro*, '5 ensayos en USA. Teatro Mexicano del Interior', número 13, 2003, p. 18-21.

Mijares, Enrique, "El libro del buen amor. A propósito de *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*", *Literatura Mexicana Contemporánea*, año 10, número 27, vol. 11, septiembre-diciembre 2005, University of Texas at El Paso / Universidad Iberoamericana / EÓN, p. 85-90.

-----, "El teatro mexicano actual", en *Espacio escénico*, 'La república teatral. Asimetrías y disonancias', números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 6-15.

-----, "La escena del siglo XXI en la capital de México", en *Revista del Centro Mexicano de Teatro*, número 14, 2003, México, Instituto Internacional de Teatro UNESCO / Conaculta-INBA, p. 49-55.

-----, "La Malinche de Víctor Hugo Rascón Banda: actualización del mestizaje", en *Tramoya*, número 71, nueva época, julio-junio 2002, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 67-77.

-----, "Los héroes y la dramaturgia nacional", en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 19-21.

-----, "Nuevas tendencias de la dramaturgia", en *Tramoya*, número 76, nueva época, julio-septiembre 2003, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 125-128.

-----, "Teatro Espacio Vacío. Síntesis histórica del grupo" en *Ciencia y Artes. Órgano de Difusión Cultural de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, año IV, mayo 1992, Durango, México, Universidad Juárez del Estado de Durango, p. 129-157.

-----, "Summa y Summum de una producción irradiante", en *Paso de gato*, número 2, mayo-junio 2002, México, D. F., Anónimo Drama / Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Fonca / Centro Cultural Helénico / UAM / Gobierno del Estado de Querétaro, p. 37.

Norzagaray, Ángel, "Al censor: ¿ayudarlo o combatirlo?", *Paso de gato*, año 1, número 6, enero-febrero 2003, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Anónimo Drama, p. 27.

-----, "Las fases en la formación del actor", en *Espacio escénico*, año 2, número 1, junio 1998, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 3-8.

-----, “El teatro en México”, en *Espacio escénico*, números 5/6, octubre 2000, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 19-22.

Partida Tayzan, Armando, “Después de 25 años. Balance del Premio Nacional Obra de Teatro Mexicali”, en *Paso de gato*, año 2, números 10 / 11, julio-septiembre 2003, México, D. F., Difusión Cultural UNAM / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / IVEC / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León / CITRU, p. 44.

-----, “El norte y la dramaturgia”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 14-15.

-----, “La estética del desierto”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 30.

-----, “La profesionalización en la mira”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 84-89.

-----, “Óscar Liera logra lo imposible”, en *Paso de gato*, año 3, números 16 / 17, abril-junio 2004, México, D.F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Instituto Michoacano de Cultura / Instituto de Cultura de Baja California / Instituto Coahuilense de Cultura / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León, p. 63.

-----, “Taller de teatro en la UABC de Ensenada”, en *Paso de gato*, número 2, mayo-junio 2002, México, D.F., Anónimo Drama / Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Fonca / Centro Cultural Helénico / UAM / Gobierno del Estado de Querétaro, p. 61-62.

Peña, Cynthia M., “*Genesisio*”, *Teatro mexicano reciente*, México, The University of Texas at El Paso / EÓN, 2005, p. 65-77.

Rascón Banda, Víctor Hugo, “Conferencia”, en *Revista del Centro Mexicano de Teatro*, año X, Número 12, 2001, México, Instituto Internacional de Teatro UNESCO / Conaculta-INBA, p. 3-8.

-----, Víctor Hugo, “El teatro de la frontera norte”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D. F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 16-18.

-----, Víctor Hugo, “El teatro que vino del Norte”, *Teatro mexicano reciente*, México, The University of Texas at El Paso / EÓN, 2005, p. 175-183.

-----, “Tres rumbos teatrales”, *Literatura Mexicana Contemporánea*, año 10, número 27, vol. 11, septiembre-diciembre 2005, University of Texas at El Paso / Universidad Iberoamericana / EÓN, p. 29-38.

Salcedo, Hugo, “Dramaturgia bajacaliforniana hoy”, en *Espacio escénico*, año 1, Número 0, diciembre 1997, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 24-29.

-----, “El teatro para niños en México, una aproximación”, en *Tramoya*, número 67, nueva época, abril-junio 2001, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana / Rutgers University Camden, p. 169-172.

Santamaría, Ana Laura, “El teatro escolar en Nuevo León”, en *Paso de gato*, año 3, números 16 / 17, abril-junio 2004, México, D. F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Instituto Michoacano de Cultura / Instituto de Cultura de Baja California / Instituto Coahuilense de Cultura / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León, p. 54.

-----, “La joven dramaturgia neolonesa y las otras fronteras”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 28-29.

Seda, Laurietz, “Selena: La reina del Tex-Mex, de Hugo Salcedo”, en *Autores. Teoría y textos de teatro*, ‘5 ensayos en USA. Teatro Mexicano del Interior’, número 13, 2003, p. 13-17.

Serna, Daniela, “Luis Martín, del absurdo al costumbrismo”, en *Paso de gato*, año 2, números 12 / 13, octubre-diciembre 2003, México, D. F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Embajada de Francia-CCC IFAL / Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde / IVEC / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León / CITRU, p. 42-43.

-----, “Memorias de Nuevo León”, en *Paso de gato*, año 2, números 10 / 11, julio-septiembre 2003, México, D. F., Difusión Cultural UNAM / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Querétaro / IVEC / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León / CITRU, p. 36.

Serna González, Francisco, “Mate ahogado”, en *Paso de gato*, número 3, julio-agosto 2004, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / Gobierno de Querétaro-Conaculta / CITRU, p. 58.

Serna, Javier, “Narcocorridos del norte”, en *Paso de gato*, año 1, número 6, enero-febrero 2003, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Anónimo Drama, p. 36-37.

Serrano, Daniel, “La dramaturgia... ¿joven... del norte?”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 26-27.

Solían, Alberto, “Arrastrando el bache de los noventa”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 93-94.

Solís, Luis Martín, “Geografía temática o los errores del futuro de la nación”, en *Espacio escénico*, número 7, julio 2001, Tijuana, Conaculta / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 21-24.

Sotelo, César Antonio, “La preponderancia del espectáculo en el teatro mexicano: *Las armas blancas* de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Teatro mexicano reciente*, México, The University of Texas at El Paso / EÓN, 2005, p. 55-63.

Talavera Trejo, Manuel, “El horizonte teatral en Chihuahua”, en *Paso de gato*, año 2, números 12 / 13, octubre-diciembre 2003, México, D. F., UNAM / Difusión Cultural UNAM / Embajada de Francia-CCC IFAL / Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde / IVEC / Conaculta / INBA / Helénico / Conarte Nuevo León / CITRU, p. 47.

-----, “El ser fronterizo”, en *Paso de gato*, Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera, año 3, números 14 / 15, enero-marzo 2004, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Centro Cultural Helénico / CITRU / Gobierno de Nuevo León / Gobierno de Querétaro / Gobierno de Veracruz, p. 22-23.

-----, Manuel, “Ser y razón de ser de la dramaturgia”, en *Espacio escénico*, año VI, Número 11, julio-diciembre 2003, Tijuana, Conaculta / Cecut / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste / CITRU, p. 33-36.

Treviño, Medardo, “Primeras cosechas”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 106-107.

Valdez, Gerardo, “El multifacético teatro de Nuevo León”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 104-106.

Vallejo Marissa, “Panorama del teatro coahuilense”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 102-103.

Woodyard, George, “El teatro de Reynol Pérez Vázquez: paseando en el tren de la memoria”, en *Autores. Teoría y textos de teatro*, ‘5 ensayos en USA. Teatro Mexicano del Interior’, número 13, 2003, p. 4-7.

Zúñiga, Antonio, “Un público en la incertidumbre”, en *Espacio escénico*, ‘La república teatral. Asimetrías y disonancias’, números 9/10, 2002, Tijuana, Conaculta / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste, p. 101-102.

“Andares dramáticos”, en *Paso de gato*, año 1, número 6, enero-febrero 2003, México D.F., Difusión Cultural UNAM / Conaculta / INBA / Cenart / Centro Cultural Helénico / CITRU / Anónimo Drama, p. 13.

“10 obras en un acto”, en *Apuntes. Cuaderno de Teatro del Norte*, año I, número 1, mayo de 1997, 25 p. (Ensayos sobre estas obras escritos por: Emilio Carballido, Gonzalo Valdés Medellín, Ruth Vargas, Lauro Acevedo, Enrique Mijares, Sergio Rommel y Hernando Garza).

Notas periodísticas

Mijares, Enrique, “Hugo Salcedo o las paradojas del realismo virtual”, *Diario de Monterrey*. Monterrey. 31 de julio de 1996.

Díaz, Verónica, “Revueltas desde las rejas”, *Milenio*, D. F. 19 de agosto de 2004. (Nota sobre el próximo estreno de la obra *Lecumberri 68*, de Enrique Mijares).

Entrevistas

Cárcamo, Alfonso, “Historia y sentidos de un animal insólito y sus tres cabezas. Entrevista a Humberto Leyva”, en *Paso de gato*, número cero, noviembre 2001, México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana / Conaculta-Fonca / Centro Cultural Helénico / Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México / INBA / RINOO / Cenart, p. 6-7.

Galicia, Rocío, Coral Aguirre. 3 audios. 7 de julio, 2004. Ciudad Victoria.

-----, Carlos Almonte. 1 audio. 26 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Víctor Antero. 1 audio. 25 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Demetrio Ávila. 2 discos. 4 de diciembre, 2004. Matamoros.

-----, Georgina Ayub. 1 audio. 8 de septiembre, 2005. Chihuahua.

-----, Roberto Beltrán. 1 audio. 6 de septiembre, 2005. Ciudad Juárez.

-----, Gerardo Campillo. 1 audio. 10 de septiembre, 2005. Durango.

-----, Ricardo Cárdenas. 1 audio. 10 de septiembre, 2005. Durango.

-----, José Luis Castillo. 1 audio. 26 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Roberto Corella. 1 audio. 23 de mayo, 2005. Hermosillo.

-----, Víctor Manuel Córdova. 8 de septiembre, 2005. Chihuahua.

-----, Tomás Chacón. 2 audios. 5 de septiembre, 2005. Ciudad Juárez.

-----, Edeberto Galindo. 2 audios. 5 y 6 de septiembre, 2005. Ciudad Juárez.

-----, Sergio Galindo. 1 audio. 21 de mayo, 2005. Tijuana.

-----, Mabel Garza. 1 audio. 26 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Luis Arturo Gatica. 1 audio. 27 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Paulina Grajeda. 1 audio. 8 de septiembre, 2005, Chihuahua.

-----, Juan Manuel González. 1 audio. 11 de septiembre, 2005. Durango.

-----, Virginia Hernández. 1 disco. 27 de noviembre, 2004. Tijuana.

-----, Jesús de León. 1 audio. 25 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Cutberto López. 1 disco. 26 de noviembre, 2004. Tijuana.

-----, Joel López Arriaga. 2 audios. 25 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Evelyn Martínez. 1 audio. 9 de septiembre, 2005. Parral.

-----, Rafael Martínez. 1 audio. 9 de agosto, 2005. Hermosillo.

-----, Enrique Mijares. 2004-2005. Durango.

-----, José Carlos Mireles Charles. 1 audio. 25 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Ángel Norzagaray. 1 audio. 29 de noviembre, 2004. Tijuana

-----, Raúl Olvera Mijares. 1 audio. 24 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Miguel Ortiz. 1 audio. 16 de agosto, 2005. Hermosillo.

-----, Reynol Pérez Vázquez. 3 audios. 3 y 4 de agosto, 2004. D. F.

-----, Víctor Hugo Rascón Banda. 5 audios. 25 y 26 de junio, 2005. Tepoztlán.

-----, Perla de la Rosa. 1 audio. 5 de septiembre, 2005. Ciudad Juárez.

-----, Rosa María Sáenz. 1 audio. 8 de septiembre, 2005. Chihuahua.

-----, Carlos Sánchez. 1 audio. 17 de agosto, 2005. Hermosillo.

-----, Gerardo Segura. 1 audio. 27 de agosto, 2005. Saltillo.

-----, Daniel Serrano. 1 disco. 30 de noviembre, 2004. Tijuana.

-----, Luis Heraclio Sierra. 1 audio. 7 de septiembre, 2005. Chihuahua.

-----, Manuel Talavera. 2 audios. 23 de mayo y 9 de septiembre 2005. Hermosillo.

-----, Medardo Treviño. 2 audios. 6 de julio, 2004. Ciudad Victoria.

-----, Antonio Zúñiga. 2 discos. 27 de enero, 2005. D. F.

Partida, Armando, “Entrevista a Jorge Celaya”, *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 155-158.

-----, “Entrevista a Hernán Galindo”, *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 185-190.

-----, “Entrevista a Armando García”, *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 201-204.

Peláez, Silvia, “Víctor Hugo Rascón Banda. El oficio como constancia”, *Oficio de dramaturgo*, México, Editarte / Fundación Bancomer / Conaculta-Fonca, 2002, p.169-218.

-----, “Entrevista con Enrique Mijares”, en *Espacio escénico*, año VI, Número 11, julio-diciembre 2003, Tijuana, Conaculta / Cecut / INBA / Centro de las Artes Escénicas del Noroeste / CITRU, p. 43-48.

Ensayos

Dauster, Frank, “Víctor Hugo Rascón Banda y el nuevo realismo”, *Teatro mexicano reciente*, México, The University of Texas at El Paso / EÓN, 2005, p. 85-97.

Moreno, Iani del Rosario, “Vivir en Nepantla: Teatro fronterizo en el Nuevo milenio”, en *Teatro y Literatura dramática: Frontera Norte / South Border*, presentación: Hugo Salcedo, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes,

2001, p. 237-264. (Colección Milenaria). [Memoria de los Coloquios Binacionales México-Estados Unidos (1997, 1998, 1999 y 2000)].

Partida, Armando, “Cumbia o la aprehensión inmediata de la realidad”, *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 265-270.

-----, “La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte”, en *Latin American Theatre Review*, primavera 2003, Estados Unidos, p. 73-93.

-----, “Óscar Liera”, *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 143-148.

-----, “El camino rojo a Sabaiba”, *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 148-171.

-----, “Hugo Salcedo”, *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 224-227.

-----, “¿La Quinta generación? Jorge Celaya”, *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México, Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002, p. 214-216.

Rizk, Beatriz, *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*, Irvine, California, Gestos, 2002, 200 p. (Col. Historia del Teatro, 7). [Incluye comentarios sobre obras de Víctor Hugo Rascón Banda, Hugo Salcedo y Medardo Treviño].

Salcedo, Hugo, “La diversidad dramaturgica en el norte de México”, [*Estética de los confines*], compilación y presentación: Javier Perucho, México, Coordinación General para la Atención al Migrante Michoacano / Verdehalago, 2003, p. 9-37.

Memorias

Partida Tayzan, Armando, *Teatro adentro al descubierto*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 282 p. (Colección Periodismo Cultural).

Reyes Sahagún, Carlos, *Aguascalientes se viste de teatro. Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro*, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes / Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992, 306 p. (Colección Contemporáneos).

Presencia de la Muestra Nacional de Teatro en Nuevo León, México, Conaculta-INBA / Gobierno del Estado de Nuevo León, 1994, 94 p.

TATUAS. *Veinte años de vida escénica 1982-2002*, Presentación: Rodolfo Arriaga, México, Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional / DIFOCUR, 2002, 191 p. [Incluye: Cronología, catálogo de obra y sección fotográfica].

Tesis

Cruz Menéndez, José Raúl. “Novedoso espesor en seis dramas de Hugo Salcedo”. Dirección: Dra. Adela Pineda. Inédita. Puebla, México. Tesis presentada para aspirar al grado de maestro de Lenguas y Literatura. Escuela de Humanidades, Universidad de las Américas. 2000. 184 p.

Moreno-Herrera, José Francisco. “Teatro de (la) frontera”. Dirección: Dr. Eduardo Cabrera. Inédita. Estados Unidos de Norteamérica. Tesis presentada para aspirar al grado doctoral. Texas Tech University. 2003. 224 p. [Estudia obras de Humberto Robles, Víctor Hugo Rascón Banda y Hugo Salcedo]

Referencias teóricas

Aceves Lozano, Jorge, (compilador), *Historia oral*, México, Instituto Mora, 1997, 268 p. (Colección Antologías Universitarias).

Bentley, Eric, *La vida del drama, La vida del drama*, México, Paidós, 2001, 326 p. (Paidós Studio).

Cherem, Silvia, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 379 p.

Irazábal, Federico, *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Biblos, 2004, 170 p.

Lawson, John Howard, *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1976, 467 p. (Colección Teatro y Danza).

García Lecuona, Herlinda, *Geografía de la República Mexicana*, México, Herrero, 1977, 294 p.

Mijares, Enrique, *La realidad virtual del teatro mexicano*, Presentación: Armando Partida Tayzan, Prólogo: George Woodyard, México, Juan Pablos / Instituto Municipal del Arte y la Cultura / Fondo Municipal para la Cultural y las Artes de Durango / Conaculta-Fonca, 150 p.

Pavis, Patrice, *Languages of the stage. Essays in the Semiology of Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, 206 p.

Regiones. Diálogo entre Culturas de México, Número monográfico: *El norte: frontera de ilusión*, año 1, número 3, abril de 2003, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 81 p.

El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I, coordinador: Jorge Dubatti, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2002, 399 p.

El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II, coordinador: Jorge Dubatti, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2003, 414 p.

Teatro y Literatura dramática: Frontera Norte / South Border, presentación: Hugo Salcedo, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, 375 p. (Colección Milenaria). [Memoria de los Coloquios Binacionales México-Estados Unidos (1997, 1998, 1999 y 2000)].

Narrativa

García Núñez, Ernesto, *Pico de gallo*, Sonora, Gobierno del Estado de Sonora, Secretaria de Fomento Educativo y Cultura / Instituto Sonorense de Cultura, 1993, 120 p. (Concurso del Libro Sonorense 1992. Novela).

León de, Jesús y Gabriel Contreras, *Pamela del Río por nosotros mismos*, Zacatecas, Dos filos, 1988, 104 p. (Col. Única).

Mijares, Enrique, *Falsos testimonios*, presentación de Juan Emigdio Pérez Olvera y Juan Carlos Quiñónez, Durango, México, Sociedad de Escritores de Durango, 2003, 175 p.

-----, *Los cabos sueltos*, Durango, México, Universidad Juárez del Estado de Durango / Espacio Vacío, 111 p.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Volver a Santa Rosa*, prólogo: Bernardo Ruiz, México, Editores Mexicanos Unidos, 2004, 142 p. (Colección: Tinta Azul). [Contiene 13 cuentos].

Fuentes consultadas

Teoría y crítica

Aristóteles, *La poética*, versión de Juan David García Bacca, introducción: Emilio Carballido, México, Editores Mexicanos Unidos, 2002, 214 p. (Col. Teatro).

Autores, Teoría y textos de teatro, año IV, número 13, Puebla, México, revista independiente, [ca. 2003], 33 p.

Anatomía del mexicano, selección y prólogo: Roger Bartra, México, Random House Mondadori, 2005, 318 p. (Col. Debolsillo).

Bentley, Eric, *La vida del drama*, traducción: Albert Vanasco, 1ª ed. en México 1985, México, Piados, reimpresión 2001, 326 p. (Col. Piados Studio, 23).

Blomm, Harold, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2002, 940 p. (Col. Argumentos).

Braun, Eliezer, *Caos, fractales y cosas raras*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública / Conacyt, 1996, 154 p. (Col. La ciencia para todos, 150).

Cabal, Fermín *et al.*, *Itinerario del autor dramático Iberoamericano*, San Juan de Puerto Rico, LEA, 1997, 222 p. [Incluye textos de: Marco Antonio de la Parra, Mauricio Kartún, Roberto Ramos-Perea, Eduardo Rovner, Rodolfo Santana y Guillermo Schmidhuber].

Celarié, Alberto, *Breve Diccionario teatral. Enfoque sistémico sobre técnica y método*, México, Programa Nacional de Educación Artística / Luz y Arena, Conaculta-INBA-Cenart, 2003, 330 p.

Chabaud, Jaime *et al.*, *Versus Aristóteles*, Compilador: Luis Mario Moncada, México, Anónimo Drama, 2004, 124 p. (Ensayos sobre Dramaturgia contemporánea).

Castro, Holanda, *El discurso caótico de los videoclips*, ponencia presentada en el 16º Congreso Internacional sobre expresión y representación de Parodia e Imitación en Literatura, Arte y Cine, University of West Georgia, Atlanta, 2001.

De Maria y Campos, Armando, *Veintiún años de crónica teatral en México*, volumen II, primera parte, 1956-1959, México, INBA / CITRU / Instituto Politécnico Nacional, 618 p.

Dib, Emma y Rocío Galicia, *Una comedia a la antigua. Bitácora del montaje*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, CITRU, Escenología, 2003, 701 p.

Dubatti, Jorge, *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003, 190 p. (Col. Textos básicos).

-----, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, coordinador: Jorge Dubatti, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación / Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002, 399 p.

-----, *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, coordinador: Jorge Dubatti, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación / Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2003, 414 p.

El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral, compiladores: Jacqueline Bixler y Stuart Day, México, Escenología, 2005, 173 p.

Espacio escénico, Revista del Centro de Artes Escénicas del Noroeste, número 9-10, 2002, Tijuana, Baja California, 127 p. (Número temático: La República Teatral. Asimetrías y disonancias).

Galicia, Rocío, “La dramaturgia nortea como geografía de conflicto”, *Espacio Escénico*, año VII, número 12, julio-diciembre 2004, México, Centro de Artes Escénicas del Noroeste / Conaculta / INBA, p. 7-12.

-----, “Enrique Mijares y Lecumberri 68”, *El sol de Durango*, 15 de octubre de 2004.

García Barrientos, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, 287 p. (Biblioteca de Filología Hispánica).

Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996, 193 p. (Col. Argumentos).

Lawson, John Howard, *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana, Arte y Literatura, 1976, 467 p.

Lipovetsky, Guilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, traducción de Joan Vinyoli y Michèl Pendaux, 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 2005, 220 p. (Col. Compactos).

Mijares, Enrique, “El teatro mexicano actual. Centro y fenómeno periférico”, *Espacio Escénico*, número 9-10, 2002, Tijuana, Centro de Artes Escénicas del Noroeste, p. 6 y 9.

-----, “Historia del Taller Teatro Espacio Vacío”, *Ciencia y arte. Órgano de Difusión Cultural de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, año IV, número 9, mayo de 1992, Ciudad de Durango, UJED, p. 129-157.

-----, *La realidad virtual del teatro mexicano*, Presentación: Armando Partida Tayzan, Prólogo: George Woodyard, México, Juan Pablos / Instituto Municipal del Arte y

la Cultura / Fondo Municipal para la Cultural y las Artes de Durango / Conaculta-Fonca, 150 p.

Moncada, Luis Mario, "Teatro e identidad en el norte de México", *Lúdica*, año 2. número 3, verano 2005, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, p. 3-5.

Moreno-Herrera, José Francisco, "Teatro de (la) frontera". Inédita. Texas. Tesis presentada para aspirar al grado de doctor. Texas Tech University. 2003, 224 p.

Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas. Últimas teatralidades del siglo XX*, México, Conaculta-Cenart, 2003, 2001 p. (Teoría y Práctica, subserie Conjunciones).

Partida Tayzan, Armando, "La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte", *Latin American Theatre Review*, 36 / 2, spring 2003, Kansas, The Center of American Studies / The University of Kansas, p. 73-93.

-----, *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México / Itaca, 2004, 237 p. (Col. Seminarios).

-----, "Primera Muestra Regional de Teatro del Noroeste", *Teatro adentro al descubierto*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 26.

Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro, [Dossier: Teatro del Norte. Hacia una estética de la frontera], año 3, núms. 14 / 15, enero-marzo de 2004, México, UNAM / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Querétaro / Instituto Veracruzano de Cultura / Conaculta-INBA-Instituto Cultural Helénico / Conarte / CITRU, 64 p.

Peláez, Silvia, "Enrique Mijares o la dramaturgia como batalla florida" (entrevista), *Espacio escénico*, año VI, número 11, julio-diciembre 2003, Tijuana, Centro de Artes Escénicas del Noreste / CITRU / Conaculta-INBA, 43-48 p.

Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México Estados Unidos, coordinador: José Manuel Valenzuela Arce, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2003, 443 p. (Col. Biblioteca Mexicana).

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Víctor Hugo Rascón Banda*, prólogo: Enrique Mijares, Ciudad de Durango, Espacio Vacío / UJED, 2004, p. 9-10. (Col. Teatro de Frontera 13 / 14)

Regiones de México. Diálogo entre culturas, "El norte: frontera de ilusión", año 1, número 3, abril de 2003, México D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 81 p.

Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, número 5, Enero-junio 2004, México, Asociación Mexicana de Investigación teatral, 151 p.

Rodolfo Usigli: Ciudadano del Teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990 y 1991, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / CITRU, 1992, 293 p. (Serie Memorias).

Rodríguez Lozano, Miguel, *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002, 149 p.

Salcedo, Hugo, “La diversidad dramática del norte de México”, en *[Estética de los confines.]Expresiones culturales en la frontera norte*, compilador: Javier Perucho, México, Verdehalago / Coordinación General para la Atención al Migrante Michoacano, 2003, p. 9-37.

Schifter, Isaac, *La ciencia del caos*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública / Conacyt, 2003, 108 p. (Colección La ciencia para todos, 142).

Swansey, Bruce, “Queremos tanto a Harold”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, número 22, diciembre 2005, México, p. 8-15.

-----, “La textura de la creación. Entrevista a Harold Pinter”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, número 22, diciembre 2005, México, p. 16-19.

Torres Sánchez, Rafael, *Óscar Liera. El niño perdido*, México, Casa Juan Pablos, 2000, 232 p.

Vaca Cortés, Jesús, *Rarámuri: el lugar de la vida y la muerte*, Ciudad de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2003, 172 p. (Solar Colección, Serie: Horizontes).

Valenzuela Arce, José Manuel, “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”, *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México Estados Unidos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 33-67.

Vila, Pablo, *Identificaciones de región, etnia y nación en la frontera entre México y Estados Unidos*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004, 346 p.

¹ *TATUAS: veinte años de labor escénica*, presentación: Rodolfo Arriaga, Sinaloa, México, Difocur, 2002, p. 13.

Teatro mexicano reciente. Aproximaciones críticas, compilador y editor: Samuel Gordon, México, The University of Texas at El Paso / Ediciones y Gráficos EÓN, 2005, p. 183.

Teatro y Literatura dramática: Frontera Norte / South Border, presentación de Hugo Salcedo, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, 375 p. (Colección Milenaria). [Memoria de los Coloquios Binacionales México-Estados Unidos (1997, 1998, 1999 y 2000)].

Tinajero Medina, Rubén y María del Rosario Hernández Iznaga, *El narcocorrido. ¿Tradición o mercado?*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004, 151 p.
Teatro y Literatura dramática: Frontera Norte / South Border, Presentación: Hugo Salcedo, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001, 375 p. (Colección Milenaria). [Memoria de los Coloquios Binacionales México-Estados Unidos (1997, 1998, 1999 y 2000)].

Literatura dramática

Almonte, Carlos, *La balada de los ahorcados y otra pieza teatral*, Saltillo, Coahuila, Instituto Coahuilense de Cultura, 2004, 101 p. (Col. La fragua) [Incluye además: *Diario del medio día*].

Banda, Heber et al., *Heber Banda, Gerardo Dávila, Rubén A. Garza González, Reynold Guerra, Ángel Hinojosa, Martín Rosas, Adolfo Torres y Homero Villarreal*, prólogo: Enrique Mijares, Ciudad de Durango, Conaculta-Fonca / UJED / Espacio Vacío, 2002, 275 p. [Incluye: *La última pasión*, de Heber Banda, *El aprendiz de la memoria*, de Gerardo Dávila, *La caramuela*, *La salvación* y *La verdad verídica*, de Rubén A. Garza González, (*Juego virtual*), de Reynold Guerra, *En la parada... ¡del camión!*, de Martín Rosas, *Jacinto o las confesiones*, de Adolfo Torres, *Ocho tiempos de soledad*, *El funeral*, *El gato*, *El río*, *Los niños*, *El detenido*, *El voyear*, *El travesti* y *El baño* de Homero Villarreal].

Dramaturgia del Norte (Antología), selección y presentación de Enrique Mijares, Nuevo León, Conaculta / Consejo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2003, 480 p. [Incluye: *Diario del mediodía*, de Carlos Almonte; *Venado viejo... venado joven*, de Jorge Celaya; *Es mar la noche es negra*, de Gabriel Contreras; *Mira paloma, tu vuelo*, de Roberto Corella; *Lomas de Poleo*, de Edeberto Galindo; *Expreso Norte*, de Virginia Hernández; *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray; *La ley del rancharo*, de Hugo Salcedo; *El clarín de la noche*, de Manuel Talavera; *Madero*, de Adolfo Torres Peña; *Sepultados*, de Medardo Treviño].

Hernández, Virginia, *Virginia Hernández*, Durango, UJED / Espacio Vacío, 2005, p. 252. (Col. Teatro de Frontera, 15). [Incluye: *Paso de ballenas*, *Vudú*, *La pepena*, *Sanborns Light*, *Los guardianes del tiempo*, *Border Santo*, *Expreso norte*, *Duodécimo* y *La ciudad de la moscas*.]

Liera, Óscar, *Teatro Completo*, volumen II, estudio introductorio: Armando Partida, investigación y notas: Sergio López, Sinaloa, Gobierno del Estado de Sinaloa / SEPyc, Cobaes, Difocur, 1997, 498 p.

López, Cutberto, *Desierto*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 1994, 46 p. (Concurso del Libro Sonorense, 1992).

-----, *Entre el desierto y la esperanza*, selección e introducción: Francisco Beverido, Hermosillo, Sonora, Universidad de Sonora / Conaculta-Fonca, 2000, 272 p.

[Incluye: *Calle del oro*, *La Esperanza*, *Terapia intensiva*, *Carnes frías*, *Reencuentro*, *Píntame un sueño*, *Desierto*, *De perros y gatos*, *Durmientes*, *Mujer Lagartija* y *Helada Madrina*].

Mijares, Enrique, *Cuarteto Adictos a la vida*, prólogo: Rocío Galicia, Ciudad de Durango, México, Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2005, 81 p. [Incluye: *Adictos a la vida*, *Sex o no sex*, *Lobo del hombre* y *Sufragio efectivo*].

-----“El niño del diamante en la cabeza”, presentación de Hugo Salcedo, Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, 58 p. (Drama 2. Col. Dramaturgia mexicana contemporánea).

-----, *Espinazo del diablo*, presentación: Medardo Treviño, Ciudad Victoria, Tamaulipas, [Tequio], 2003, 319 p. [Incluye *Espinazo del diablo*, *Fanfarria y canto de guerra*, *Árbol de la esperanza*, *Las letanías de Espinazo*, *Ave del paraíso*, *El mismo dolor*, *La no-difunta*, *Le pusieron precio a su cabeza* y *Un hombre solo*].

-----, *Don Grillo*, *Nuevas fábulas*, Jarmila Dostalova prólogo: Jarmila Dostalova, Ciudad de Durango, México, UJED / Instituto Municipal de la Cultura, 1997, 102 p.

-----, *¿Herraduras al centauro?*, prólogo: Aurelio de los Reyes, Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997, 100 p. [Incluye: *Perro del mal*, *Vivo o muerto* y *Manos impunes*].

Teatro del Norte (Antología), presentación: Hugo Salcedo, Tijuana, Baja California, Teatro del Norte / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas / Universidad Juárez de Durango / Ayuntamiento San Pedro Garza García / Universidad Autónoma de Chihuahua, Teatro Espacio Vacío, 1998, 127 p. [Incluye: *Los niños de sal*, de Hernán Galindo; *Manos impunes*, de Enrique Mijares; *Bulevar*, de Hugo Salcedo; *Los granos de oro y el resto del tesoro*, de Manuel Talavera; *Ampárame Amparo*, de Medardo Treviño].

Teatro del Norte 3 (Antología), presentación: Hugo Salcedo, Tijuana, Baja California, Conaculta-Fonca / Teatro del Norte / Universidad Autónoma de Baja California, 2002, 106 p. [Incluye: *El chico de madera*, de Rubén Castañeda; *Hotel Frontera*, de Sandra Mendoza; *Schitzoethnic*, de Gerardo Navarro; *La cita*, de Luis Heraclio Sierra; *Un matancero*, de Aletse Toledo Aldama].

Teatro del Norte 4 (Antología), presentación: Tijuana, Baja California, Conaculta-Fonca / Teatro del Norte / Universidad Autónoma de Baja California, 2003, 126 p. [Contiene: *Sistema de ausencias*, de Coral Aguirre; *La aparición*, de Mario Cantú Toscano; *Oasis*, de Alfredo Hinojosa; *La balada del refrigerador*, de Arturo Honorio; *Canción de cuna*, de Lorena Illoldi; *Sparky G. El gitano fronterizo*, de Gerardo Navarro].

Teatro joven de Tamaulipas, prólogo: Enrique Mijares, Ciudad Victoria, Tamaulipas, 2003, 321 p. [Incluye: *Animal... Destino*, de Carlos Arzola, *El corrido del venado y la luna*, de Sandra Balderas Mansur, *Historias para mal dormir*, de Larisa López, *La luna en*

cautiverio, de Sandra Mendoza, *La balada del refrigerador*, de Arturo Honorio, *Metamorfosis*, de Leticia López, *Mujer de uso*, de Mariana Parás Peña, *Paso a desnivel*, de Jessica Canales y *Hay que imaginar*, de Demetrio Ávila].

Tres de la Frontera tres. Primer Concurso de obras de teatro de la frontera norte, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, 139 p. [Incluye: *La frontera*, de Francisco Ortega Rodríguez, *De acá de este lado*, Guillermo Sergio Alanís Ocaña y *Cupido hizo casa en Bravo*, de Irma Guadalupe Olivares Ávila].

Treviño, Medardo, *Medardo Treviño*, Ciudad de Durango, Espacio Vacío / UJED, 2000, 174 p. (Col. Teatro de Frontera, 5). [Incluye: *Barracuda*, *El rey y la reina en el reino de los miserables reinados*, *Cantata a Carrera Torres* y *El Nuevo Santander*].

Veronese, Daniel, *La deriva*, prólogo: Jorge Dubatti, Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 5. (Serie Lengua / teatro).

Zúñiga, Antonio, "Estrellas enterradas", en *Teatro de la Gruta*, presentación: Luis Mario Moncada, México, Conaculta/ Centro Cultural Helénico, 2001, p.261. (Fondo Editorial Tierra Adentro, 229).

Otras fuentes

Carrasco, Iván, *Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-171320022003700012&script=sci_arttext. [Recuperado el 1 Diciembre, 2005].

Castro, Holanda, *El discurso caótico de los videoclips*, ponencia presentada en el 16° Congreso Internacional sobre expresión y representación de Parodia e Imitación en Literatura, Arte y Cine, University of West Georgia, Atlanta, 2001.

Correspondencia virtual entre Enrique Mijares y Rocío Galicia. 2003-2006. Inédita.

Deermer, Charles, *What is hipertext?* Consúltese: <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/deermer.html>. [Recuperado el 1 de enero de 2006].

Dubatti, Jorge, *Hacia una periodización del teatro occidental desde la perspectiva del teatro comparado*, en: http://weblog.mendoza.edu.ar/historia/archives/2004_01.html. [Recuperado el 1 de enero de 2006].

-----, *Teatro comparado, disciplina de la teatrología*, <http://www.ic.sunysb.edu/Publish/hiper/num6/articulos/teatro.htm>. [Recuperado el 4 de diciembre, 2006].

El pensamiento irradiante en: <http://www.monografias.com/trabajos15/mapas-mentales/mapas-mentales.shtml> [Recuperado: 15 de diciembre, 2005].

Galicia, Rocío, Apuntes del Diplomado *Composición dramática y análisis de textos*, maestro: Hugo Argüelles, Centro Nacional de las Artes, 1997-1997.

-----, *De oficio alquimistas. Los técnicos en el teatro* (Documental), México, Conaculta / Cenart / PADID / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005. (Serie Abrevian).

-----, *Entrevista a Carlos Almonte*, Hotel Best Western, Saltillo, 26 de agosto de 2005. Inédita.

-----, *Entrevista a Enrique Mijares* realizada vía internet, 28 de agosto de 2003. Inédita.

-----, *Entrevista a Enrique Mijares*, estudio del dramaturgo, Durango, 4 de octubre de 2004. Inédita.

-----, *Entrevista a Enrique Mijares*, Aeropuerto Internacional “Benito Juárez” de la Ciudad de México, 24 de septiembre de 2005. Inédita.

-----, *Entrevista a Roberto Corella*, Hermosillo, 23 de mayo de 2005. Inédita.

-----, *Entrevista a Sergio Galindo*, Tijuana, 21 de mayo de 2005. Inédita.

-----, *Entrevista a Manuel Talavera*, 23 de mayo de 2005, Hermosillo, Sonora. Inédita.

-----, *Entrevista a Medardo Treviño*, Hotel Everest, Ciudad Victoria, Tamaulipas, 6 de julio de 2004. Inédita.

-----, *Territorio de conflicto. Obra y geografía de once dramaturgo norteros* (anteproyecto), México, CITRU, 2004, 21 p. (Manuscrito interno).

-----, *Los huesos, la sangre y las entrañas* (relatoría), taller de *Dramaturgia virtual*, 8 al 20 de agosto de 2005, Hermosillo, Sonora. Inédito.

La teoría del caos, <http://usuarios.lycos.es/lateoriadelcaos/> [Recuperado el 3 de diciembre de 2006].

Mijares, Enrique, *Carlos Fuentes desde su crítica literaria*. Primer capítulo de tesis doctoral. Inédito.

Literatura dramática

Mijares, Enrique, *Jauría*. Inédita.

Robles, Cruz, *Deserere*. Inédita.

Salcedo, Hugo, “Sinfonía en una botella”, en *Cien años de teatro mexicano*, CD rom, México, Sogem, 2002.