



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Colegio de Literatura Dramática y Teatro**

**CASTILLOS DE ARENA,  
CREACIÓN DRAMATÚRGICA ORIGINAL**

**OBRA ARTÍSTICA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**PRESENTA**

**RICARDO JAVIER CRUZ NÚÑEZ**



**ASESOR  
PROFR. EDGAR GABRIEL CHÍAS OROZCO**

**Ciudad de México  
CIUDAD UNIVERSITARIA**

**2017**



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 mis padres.*

*A todas esas voces silenciadas,  
a quienes, humildemente,  
intento darles voz.*

## **Agradecimientos**

Ni siquiera sé bien por dónde comenzar, pues hay tanta gente a quién agradecerle. Pero supongo que comenzaré con:

La UNAM, la cual ha sido como una segunda casa para mí y que habité durante los cuatro años que duró mi carrera, y que además me otorgó el privilegio de enviarme a estudiar al extranjero, como una manera de impulsar mi aprendizaje.

A la Facultad de Filosofía y Letras y al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, pues ambos fueron mi espacio de aprendizaje y desarrollo tanto académico como personal. De igual modo, quiero agradecer enormemente a todos mis maestros, de quienes aprendí tanto y cuyos conocimientos transmitidos me han llevado hasta donde hoy me encuentro. Pero quiero hacer especial mención al maestro Rafael Pimentel, a Edith Ibarra y Pilar Villanueva, por cambiar mi forma de ver no sólo el teatro, sino la vida misma. También quiero agradecer infinitamente a mi asesor Edgar Chías, por su dedicación a mi trabajo, así como a mis sinodales Alberto Castillo, Artús Chávez, Araceli Rebollo y Emilio Méndez por prestar interés y, sobre todo, por ayudar a culminar este proyecto.

A mis padres María Elena y Roberto, a quienes les dedico todo mi amor, porque sin ellos simplemente no sería quien hoy soy, pues bastó con que me enseñaran lo que significa el compromiso y la dedicación para alcanzar mis sueños. Y por eso mismo, todos mis éxitos también se los dedico a ellos.

A mi hermana María Elena, por ser mi apoyo incondicional cada que estoy en mis peores momentos. Porque siempre tiene la palabra o el consejo para iluminar mi camino y sale a mi rescate cuando más lo necesito. Nunca me cansaré de agradecerle todo lo que hace por mí.

A mi hermano Roberto, cuyas palabras y opiniones siempre las tomo en cuenta, pues nunca ha dejado de tener una influencia en mí. La distancia no es falta de interés, ni el silencio es falta de cariño. Podrá creer que no le quiero, pero siempre lo llevo en mí.

Igualmente, quiero agradecer la paciencia, el cariño, las pláticas, así como los gratos momentos que me han brindado siempre: Tía Lupita, Tío Rich, Carmina, Riquis, Iván, Sergio y al tío Javier Mondragón. Aquí quiero agradecer especialmente a mi tío Sergio, que en paz descansa, y cuyas enseñanzas, aún hoy en la distancia, siguen siendo un ejemplo para mí.

También quiero mencionar a los amigos con los que compartí mi paso por la facultad y todo lo que eso ha implicado en mi vida: Jesús, Bere, Lore, Toño, Dayan, con quienes, de no haber compartido el camino conmigo, la carrera no me habría sabido igual.

Y por supuesto, tampoco dejaré de agradecerles a mis queridísimos amigos de toda la vida: Brujo, Ramón, Edgar, Tito y Adri. Amigos con los que he compartido tanto, y que seguramente seguiremos compartiendo mucho, que incluso ya para estas alturas me es imposible imaginarme estar sin ellos.

Quiero agregar mi enorme gratitud a todos mis compañeros del taller *Pimp my play* y a Diego Álvarez Robledo, por haber sido un apoyo importantísimo para el desarrollo y culminación de la obra teatral.

Y por último, y de manera especial, quiero agradecerle a Yamania Rodríguez, por haber sido un fuerte impulso que llegó a mi vida, para sacudirla y para que la comenzara a vivir más plenamente.

# Contenido

PRESENTACIÓN: .....	7
INTRODUCCIÓN:.....	9
CAPITULO 1 .....	16
1. EL REALISMO, LA FÁBULA Y LA MÍMESIS .....	16
2. CONSTRUCCIÓN DE: .....	19
• LA FÁBULA .....	19
• LA TRAMA.....	28
Esquema de la obra con objetivos.....	29
Relaciones de personajes y líneas generacionales .....	31
La muerte como tema de Castillos de arena .....	32
• LOS PERSONAJES .....	36
Lajos Egri y las tres categorías en los personajes .....	38
Monólogo para desarrollo de personajes.....	39
Planteamiento de objetivos para cada personaje y concreción del carácter .....	40
CAPÍTULO 2 CASTILLOS DE ARENA.....	44
CONCLUSIONES .....	74
REFERENCIAS.....	85

## PRESENTACIÓN:

¿Cómo se explica la construcción de una obra artística presentado como proyecto de titulación? Una obra, sea cual sea, está construida por muchísimos elementos y referentes, que van desde lecturas, reflexiones, experiencias personales, recuerdos, fantasías, sueños, etc., y concentrarlo todo en un sólo trabajo es una labor muy ardua, tanto que es muy sencillo perderse desandando el camino ya recorrido. Es por eso que, para el presente trabajo, resultó un reto significativo dibujar el mapa completo constituido en mi obra de teatro *Castillos de arena*; por eso fue que al intentar resumirlo claramente en este proyecto de titulación me obligué a centrar la mirada en las teorías dramáticas que me ayudarían a explicar el trabajo realizado y que más adelante desarrollaré.

Considero que la titulación por obra artística responde a la obviedad del trabajo que nos compete a los que nos dedicamos al teatro: a hacer teatro. En tanto que la carrera de Literatura Dramática y Teatro prepara no sólo a creadores escénicos, sino también investigadores, finalmente todos hacemos teatro y lo construimos sin importar cuál sea nuestra área de trabajo. Es así que para mí se hizo evidente la elección que tomaría para la modalidad de titulación. Tengo que aclarar que la dramaturgia me pareció la forma más pertinente, ya que el objeto creado puede ser puesto a prueba de un modo más concreto, pues estará plasmado todo en un texto escrito. De esta manera se podrían evadir ciertas polémicas que surgirían, por ejemplo, de realizar el trabajo desde la actuación. Esto no implica que mi obra quede totalmente libre de polémicas.

Durante la creación del texto teatral se me ocurrieron tantas ideas, tantas suposiciones, y tuve tantas dudas, que no tuve reparo en experimentar y probar en el texto. Por eso opino que reducir una obra a sólo teorías dramáticas podría ser injusto para todo el potencial que tiene un texto, y del cual, tal vez incluso yo mismo no me he percatado todavía. Pero sin duda, con la teoría es posible acotar

sus elementos para volverlos sujetos de ser explicados o, tomando sus componentes principales, darles el sentido que se quería lograr. Por eso mismo es que el rigor académico exige un estudio científico sobre las artes, pues surgen otras aristas sobre la obra que de otra forma no se hubieran vislumbrado.

La escritura de *Castillos de arena* la viví como una intensa investigación que abarcó diversos temas, desde políticos hasta de índole lingüístico, y sin dejar afuera, obviamente, los aspectos teatrales. Sin embargo, para el trabajo presente, se abordarán los problemas que atañen al teatro principalmente. La primera parte del presente trabajo, es decir, la introducción, da cuenta de los elementos del contexto actual que detonaron en mí la necesidad de escribir una obra teatral y, así mismo, se explican las primeras decisiones que fueron la base de la forma que tendría el texto dramático. Lo siguiente, que presento como Capítulo 1, es una explicación detallada de los elementos tomados para ir construyendo paso a paso la totalidad de la obra.

La tercera parte, que la comprendo como el aspecto medular y el cuerpo de este proyecto de titulación, está conformada por el capítulo 2 la cual contiene la obra de *Castillos de arena*.

Y finalmente, la cuarta parte está comprendida como las conclusiones a las que llegué tras la realización del texto, así como de un breve análisis del mismo.

*Castillos de arena* es el resultado de un trabajo de aproximadamente tres años, cuyos altibajos me han llevado desde amar la obra hasta odiarla profundamente. Y aunque en un principio no fue concebida para convertirse en un proyecto de titulación, ahora con mucha emoción, y bajo el cobijo de la universidad y de mis maestros, lanzo esta obra al mundo.

## INTRODUCCIÓN:

*Me sentí como aniquilado bajo el terrible fatalismo de la historia.  
Encuentro en toda la naturaleza humana una uniformidad atroz,  
en las relaciones humanas una fuerza incontenible que pertenece  
a todos y a nadie. El individuo no es más que la espuma sobre la ola,  
la grandeza sólo un accidente, la dominación del genio un juego  
de monigotes, un combate ridículo contra una ley implacable,  
que sería sublime reconocer pero que es imposible controlar.*

**G. Büchner**

Las severas crisis que aquejan a México inundan diariamente los encabezados de los principales medios de comunicación: desde la fuga de El Chapo de la prisión del Altiplano, y su reciente captura, hasta la caída del peso frente al dólar y el desplome del precio del barril de petróleo mexicano. Así mismo, la profunda crisis de seguridad, a raíz de la guerra contra el narcotráfico, aparte de llenar los noticieros de notas rojas, también se ha vuelto en un tema recurrente de documentales de investigación y que muestran un panorama desolador para el país (baste mencionar ejemplos como: *NarcoCultura, Tierra de Cártels, Ni vivos ni muertos, The Legend of Shorty*, entre otros). De igual forma, los críticos al sistema y al gobierno mexicano apuntan que la gravedad de dichas crisis se percibe con tanta desesperanza y desánimo, y de un modo tan generalizado, que críticas como Alma Delia Murillo, en su artículo publicado por *SinEmbargo.com*, escribe: “No hay causa que nos una: ni la educación, ni la reforma energética, ni la reforma fiscal, ni el hambre. Ni la muerte” (Murillo, 2013).

La tensión ha crecido hasta tal punto que, inspirados por pueblos como Cherán (Flores, 2015), población que se declaró autónoma desde 2011, las policías comunitarias surgieron como una organización de ciudadanos armados para defenderse de los abusos de las mafias del narcotráfico. Hartos por la inseguridad y la ineficacia del gobierno municipal, estatal y federal, el 24 de julio de 2013, los

policías comunitarios tomaron la alcaldía del municipio de Aquila, Michoacán, y declararon: “[...] nosotros surgimos por la necesidad de tener certeza en la seguridad, queremos cuidar de la vida de las familias que viven en bien, de aquellos que trabajan para ganarse el pan de cada día y los criminales les quitan las ganancias nomás porque han engendrado el miedo a nuestra sociedad y que sin nadie diga ni haga nada matan, violan, extorsionan y roban a los nuestros. Es la razón que hoy tomamos el pueblo” (Subversiones, 2013), (RedNoticiero, 2013). Ese mismo día, 24 de julio de 2013, fue publicada una entrevista hecha al Dr. José Manuel Mireles, uno de los principales líderes de las policías comunitarias, donde él afirma: “Desde hace doce años, aproximadamente, los diferentes cárteles de la delincuencia organizada se han disputado esta región. [...] Se empezó a hacer un movimiento nocturno, discreto, [...] nació entre los socios ganaderos de aquí de Tepalcatepec. De tal forma que el 24 de febrero, a las 9 en punto de la mañana había ochenta ganaderos aquí, pero ya con camisetas de las policías comunitarias. [...] El problema les tronó cuando empezaban a llegar a tu casa y te decían: me gusta mucho tu mujer, ahorita te la traigo, pero mientras, me bañas a tu niña porque esa sí se va a quedar conmigo varios días. Y no te la regresaban hasta que estaba embarazada. [...] un policía comunitario de Cherán o de Nahuazen, uno de la meseta purépecha, dijo un día bien claro, y se me grabó a mí en la mente: Nosotros, el pueblo, si queremos defendernos, necesitamos hacerlo por nosotros mismos.” (La Jornada en Línea, 2013)

En este mundo inundado por tantos conflictos, y que se hace necesario hallarles una solución, es común preguntarse sobre la utilidad del teatro. Entonces ante tantos problemas que aquejan al país, ¿cuál es la función que puede cumplir el teatro? ¿Para qué hacer teatro? O bien, ¿qué puede hacer el teatro respecto a todos estos temas? Sin duda, han surgido extraordinarios ejemplos de compañías de teatro que, comprometidas con su contexto, han encontrado una vía para conectar su trabajo artístico con la realidad político-social que vive México. Buscando una manera no sólo para informar al público, sino para impactarlo o sensibilizarlo ante dichas situaciones de la realidad mexicana, las Lagartijas

tiradas al sol<sup>1</sup> u obras como *120* de Ana Zavala han hecho del Teatro Documental su camino para contar estas historias, tanto colectivas como individuales, donde no se podría distinguir tan claramente la ficción<sup>2</sup> (Pavis, 2015, pág. 206) de la realidad. De igual modo, la instalación escénica de *Campo de ruinas*, ha sido un escenario que sirve para hacer visibles las desapariciones de los jóvenes en México. De este modo, todos los proyectos mencionados comprueban la función que el teatro cumple según su perspectiva.

El proceso de cada uno de estos proyectos difiere enormemente entre ellos. Pues en algunos casos el trabajo se resolvió todo en conjunto, y en otros hubo un proceso dramaturgico previo. Por otro lado, en tanto que todos los casos mencionados producen un documento como resultado, hace falta estar relacionado, así sea en un grado mínimo, con cierto contexto político-social para comprender el trabajo artístico<sup>3</sup>. Entonces estos proyectos quedan sujetos a su contexto inmediato, ya sea por su proceso de montaje o por su contenido. Por lo tanto, ¿cómo se podría romper con esa barrera para que el trabajo llegue más lejos, tanto en audiencia como en contextos?

Para fines de este proyecto, también es importante remarcar que los trabajos mencionados son ejemplos de escenificaciones que se separaron del canon aristotélico (o aquellas que cumplen las unidades principales según el orden que Aristóteles explica: fábula, carácter, lenguaje, elocución, etc.), tema que fue abordado constantemente en las clases de Dramaturgia y de Taller de composición dramática durante la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Dicha

---

<sup>1</sup> Cabe citar el montaje de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* de la Compañía Lagartijas Tiradas al Sol. Obra que trata sobre la historia del PRI y de una mujer que fue perseguida política. Más tarde hicieron un proyecto llamado *Está escrita en sus campos* y que contaba la historia del narcotráfico en México. Entre otros proyectos.

<sup>2</sup> "Ficción: forma de discurso que hace referencia a personajes y cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. El discurso ficcional es un discurso 'no serio', que no compromete a nada y que es planteado como tal por el autor."

<sup>3</sup> El proceso que realizan las Lagartijas tiradas al sol es un proceso cercano al de creación colectiva, por lo tanto, la dramaturgia generalmente la realizan conforme se crea el montaje escénico. La obra de *120* de Ana Zavala aborda la biografía de Rafael Gutiérrez Moreno, apodado como "el rey de la basura" en la Ciudad de México, y su proceso de creación fue independiente al montaje escénico.

distinción viene al caso porque así, como en su momento, “las vanguardias y su pasión por lo real promovieron el abandonar la representación a favor de la presentación en pos de que el arte desenmascarara a la burguesía, poniendo en evidencia la brecha entre lo real y su barniz ideológico” (Crespo, 2013), hoy en día, las tendencias artísticas contemporáneas buscan darle libertad al discurso o a la exploración estética en detrimento de la comprensión de la obra por parte del público común<sup>4</sup>.

Puesto que la tendencia de las artes escénicas, actualmente, ha sido la de alejarse cada vez más de los cánones y de los conceptos impuestos por la tradición, cada vez es más común ver trabajos que intentan romper con la relación entre el teatro y la *fábula*<sup>5</sup>, e incluso con la *mímesis*<sup>6</sup>. Por ello es que Mauricio Kartun comenta que:

No se trata naturalmente de asumir el hermetismo como bandera -decía Discépolo: "algunos autores escriben difícil porque es más fácil"-, ni de abominar el realismo: el realismo es un campo tan fértil para la poesía como cualquier otro si no se lo confunde con literalidad. Se trata sencillamente de entender esta especificidad de hoy, que ya no nos compromete al mero rol de narrador de historias. Durante muchos siglos el teatro lo tuvo y lo cumplió obedientemente, tenía una responsabilidad, y nadie puede decir que no la acató a conciencia. Su deber era contar, y contó todo. Su condena era El Cuentito, y la cumplió sin reducción de pena. Y lo hizo bárbaro. Hoy la escena se ha transformado forzosamente en otra cosa. El teatro es hoy una de las pocas zonas de preservación poética que nos quedan. Algo así como un coto, una Reserva Imaginaria. Querer que el teatro siga limitándose a contar El Cuentito es condenarlo a una competencia en la que pierde inexorablemente. Y si pierde, se hunde en el

---

<sup>4</sup> Con esto me estoy refiriendo a un público no especializado en las artes escénicas.

<sup>5</sup> Fábula- “serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra. Dos concepciones: 1. Como material anterior a la composición de la obra, 2. Como estructura narrativa de la historia”.

<sup>6</sup> Mímesis- imitación o representación de alguna cosa. (Pavis, P. 290)

mar de los anacronismos, junto a la declamación, los magazines, la fonomímica, y los diskettes de 5 1/4. (2004, pág. 29)

Finalmente, esta constante experimentación escénica ha generado el llamado “canon de la multiplicidad”, propuesto por Jorge Dubatti, con el cual se sugiere que, para entender al teatro actual, no hay que reducirse a una sola estética si no que hay una estética por cada artista.

Es sabido que el consumo de teatro en México es bajo, y que es común ver funciones con muy poca audiencia. Por eso mismo se ha generado una opinión compartida por muchos directores y gente de teatro, y que el mismo maestro Mauricio Kartun explica claramente en el mismo ensayo de *El Cuentito*: “en medio de este contexto tan enquilombado; cuando el vacío de las salas deja un tendal de lesionados; después de tanto avatar y batalla; desde las filas diezmadas volvemos a escuchar el reclamo plañidero: “El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son capaces de darle al público *El Cuentito*.” (2004, pág. 28) Luego el maestro Armando Partida agrega sobre el mismo asunto, pero en otro ensayo: [...] “Si al parecer en la actualidad tanto el crítico como el espectador especializado se han acostumbrado a ello, y dichas expresiones dramático-escénicas no presentan problema alguno para su aceptación, en cambio su recepción se torna difícil para el espectador desprevenido, para el espectador casual, o para quien inicia su contacto con la expresión escénica.” (2004, pág. 30)

Según datos del Sistema de Información Cultural del CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), “los mexicanos vemos poco teatro: 31.3% ha ido alguna vez y, de él, menos del 2% asiste con cierta regularidad.” (Revista del Consumidor, 2013) Si tomamos a ese 2%, el resultado se traduce en 744,000 habitantes de los casi 120 millones que viven en el país. “México cuenta con 592 teatros, de los cuales 131 se encuentran en el Distrito Federal, seguidos por Nuevo León con 32, Veracruz con 26 y Jalisco con 23.” (Revista del Consumidor, 2013) De igual forma, hay que resaltar que estos datos fueron capturados durante

el 2012 y publicados en el 2013, e incluso la misma página de internet de la Secretaría de Cultura (consultada el 9 de febrero de 2016) no contiene publicada ninguna nueva encuesta de consumo de cultura desde el 2010. Posiblemente las estadísticas se han transformado para el día de hoy, ya sea para bien o para mal. Sin embargo, se hace evidente que hay una carencia grave en cuanto a lo que se refiere a una cultura del teatro en México.

También hay que agregar que, según estas estadísticas, el 60% de los encuestados dijo que el principal motivo por el cual asistió al teatro fue por entretenimiento. Y que, para elegir la obra a la que asistiría, se guió principalmente por la obra misma (42% de los encuestados), seguido del tema o argumento (29%). (Conaculta, 2010) Entonces, en este panorama tan desolador para las artes escénicas mexicanas (aunque aparentemente es un fenómeno que está ocurriendo en todas partes del mundo) es recurrente preguntarse ¿cómo se puede atraer al público mexicano de vuelta al teatro?

Como ya se mencionó anteriormente, el teatro no sólo se dedica a contar cuentos, sino que también cumple otras funciones. Además de que, en la actualidad, muchas de las formas tradicionales de hacer teatro, como lo fue la teoría de géneros, han demostrado que ya no son vigentes, pues por la misma experimentación escénica dejaron de existir los géneros puros. Pero, aunque las formas y las tradiciones someten al teatro en su libertad creativa, ¿realmente es necesario separarse de los cánones tradicionales (como el de seguir contando “el cuentito”), aunque esto signifique sacrificar al público en detrimento del teatro mismo? O ¿es posible adecuarse a algún género o forma que facilite el trabajo?

Por lo tanto, después de todas estas preguntas, cabe preguntarse ¿qué propuesta se puede hallar en el teatro para responder a todos estos cuestionamientos? Por eso, la hipótesis que subyace en *Castillos de Arena* es: si el público se siente más interesado por ver obras que lo entretengan, es decir, para pasar el rato, sin guiarse principalmente por los temas específicos de los que trate la obra, por lo

tanto, con un retorno a una estructura lineal y centrado en la fábula así como en la mimesis, no sólo se estaría respondiendo a la preferencia general en cuanto a entretenimiento se refiere, sino que también se estaría abarcando la carencia de una cultura teatral, como también se generaría la posibilidad de abordar los problemas de índole social sin que se les enuncie explícitamente; por consecuencia, será posible seducir al público por la obra representada, como por el teatro en general, si es que la obra lograra ser de su agrado. Por ello, se plantea que la obra de *Castillos de arena* tenga como objetivo a un público que no se ha acercado a los eventos teatrales, pues lo que se pretende es una comunicación directa y sencilla con el espectador casual. Para lo cual, se haría uso de formas y técnicas reconocibles y digeribles para la audiencia, como la del realismo, tema que será abordado con mayor profundidad más adelante.

Por lo tanto, de los motivos antes explicados se desprendieron tres premisas que tendrían que permear la construcción total de la obra dramática:

1. La creación de un texto nuevo y fácil de comprender en su forma.
2. Contar una historia cuya fuerza conmueva al espectador, con el fin de cautivarlo por la obra.
3. Renunciar a la imitación total y exhaustiva de la realidad, pues el objetivo principal de la obra es contar una historia.

## CAPITULO 1

### 1. EL REALISMO, LA FÁBULA Y LA MÍMESIS

Patrice Pavis define en su *Diccionario del Teatro* que el realismo designa a una corriente estética, así como a una técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre (Pavis, 2015). Según Helena Beristáin, en su *Diccionario de Retórica y Poética*, el realismo es: verosimilitud (2010, pág. P. 419), y después acota: el realismo literario no descansa sobre la veracidad de lo que se enuncia, sino en su verosimilitud (Beristáin, 2010, pág. 499). Luego añade que: “Llamamos realista a una obra que ha sido ‘proyectada como verosímil’ y también ‘percibida como verosímil’. [...] los elementos que la ficción toma de la realidad cotidiana (caracteres, situaciones, eventos) son utilizados para inventar otra realidad que revela, ‘a la luz de la suprema dialéctica de las contradicciones’, [...], las fuerzas que operan en la sociedad, las tendencias en que esas fuerzas se manifiestan y los derroteros que siguen.”

En tanto que, también, el realismo es un conjunto de respuestas técnicas a limitaciones narrativas, formuladas según las épocas y la presión de los dictámenes sociales, lo que buscan estas técnicas como finalidad es asegurar la transitividad, y por ello, la legibilidad de un texto en relación con un público dado. (Pavis, 2015, pág. 403) Por ello, tienen la doble función de asegurar la veracidad de un enunciado -su conformidad con la realidad que designa- y su propia verosimilitud, es decir, su invisibilidad relativa, o su ‘naturalización’.” (Pavis, 2015) Además, “la presencia de la extra-escena<sup>7</sup> (Pavis, 2015, pág. 208) siempre visible

---

<sup>7</sup> “La extra-escena comprende la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador. Es preciso distinguir la extra-escena teóricamente visible para los personajes en escena y la extra-escena invisible desde el público y desde la escena. [...] En un espectáculo que no imita un trozo de la realidad, la extra-escena no es una prolongación de la escena; simplemente es la realidad social de los espectadores.”

en su invisibilidad, procura la primera ilusión de un mundo del cual hablamos (*sic*) y de donde proceden los personajes. Los discursos y acciones más ‘irrealistas’ son naturalizados por la presencia escénica y extra-escénica. Se trata en definitiva de la ideología, como discurso evidente de lo ya conocido, que asume este rol de ilusión referencial y de ‘garante’ de la autenticidad realista. De este modo, no es tanto el efecto de realidad producido por la ilusión y la identificación lo que fabrica la ilusión realista, sino la identificación con un contenido ideológico ya conocido.” (Pavis, 2015, pág. 403)

Finalmente, y para dar unos últimos puntos en cuanto al realismo, hay que mencionar una “distinción entre el *drama social*, que acontece en la realidad social, y lo que [se] llamó *drama estético*, principalmente para evidenciar el modo en que este último *refleja* las estructuras ocultas del primero. Sin embargo, [...] a la inversa, la formulación estética de los conflictos sociales facilita modelos de su percepción y, en parte, es responsable de las formas y modos de ritualización de la vida real y social, y que el drama configurado estéticamente produce mundos imaginarios, formas de desarrollo y patrones ideológicos que estructuran lo social, su organización y su percepción.”<sup>8</sup> (Lehmann, 2013, pág. 66) Es en ese sentido que “el realismo se acompaña, pues, de un intento de abstracción y de formalización para simplificar la percepción de la fábula y de los detalles escénicos. Esta estilización, de hecho, inherente a toda representación artística, se aproxima a la realidad en vez de alejarse de ésta. De este modo, [...], es

---

<sup>8</sup> La cita completa a la que se hace referencia es sobre Victor Turner y dice así: “Notice that the manifest social drama feeds into the latent realm of stage drama; its characteristic form in a given culture, at a given time and place, unconsciously, or perhaps preconsciously, influences not only the form but also the content of the stage drama of which it is the active or "magic" mirror. The stage drama, when it is meant to do more than entertain-though entertainment is always one of its vital aims-is a metacommentary, explicit or implicit, witting or unwitting, on the major social dramas of its social context (wars, revolutions, scandals, institutional changes). Not only that, but its message and its rhetoric feed back into the latent processual structure of the social drama and partly account for its ready ritualization. Life itself now becomes a mirror held up to art, and the living now perform their lives, for the protagonists of a social drama, a "drama of living," have been equipped by aesthetic drama with some of their most salient opinions, imageries, tropes, and ideological perspectives. Neither mutual mirroring, life by art, art by life, is exact, for each is not a planar mirror but a matricial mirror; at each exchange something new is added and something old is lost or discarded.” Turner, V. (1985). *On the Edge of the Bush: Anthropology as experience*. Arizona: University of Arizona Press. P. 300-301

característica de todo realismo profundo: ‘Es un error oponer el teatro estilizado al teatro realista. Nuestra fórmula es: teatro realista estilizado’.” (Pavis, 2015, pág. 402)

Fue por ello que se eligió al realismo como la técnica más adecuada para ser usada en *Castillo de arena*. Porque además, “a la actitud realista [subyace] un compromiso ético y una voluntad política: [pues] la depuración de las representaciones y la fijación de una realidad objetiva constituyen las condiciones previas para cualquier tentativa de acción o transformación efectivas.” (Sánchez, 2012, pág. 29) Pero “no se trata de hacer que coincidan la realidad y su representación, sino de ofrecer una imagen de la fábula y de la escena que, gracias a su actividad simbólica y lúdica, permita al espectador acceder a los mecanismos sociales de esta realidad.” (Pavis, 2015, pág. 381)

Para ello, también es importante señalar lo que “fábula” significa: es un tecnicismo que denomina la serie de acciones que integran la historia relatada en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran, además de que se le considera como el material básico de la historia. (Beristáin, 2010, pág. 207) Por lo tanto, como objetivo trascendente de la obra, lo que se quiere lograr con *Castillos de arena*, y haciendo uso del realismo, es: mostrar una imagen de la fábula que está ocurriendo en los eventos que forman el panorama de nuestra realidad, pero mostrarlo disfrazado de ficción. Por lo tanto, y por consecuencia directa, la mimesis vendría a ser la herramienta que construya la fábula que se pretende representar.

Según Helena Beristáin, la mimesis consiste en la imitación de la realidad de la vida (Beristáin, 2010, pág. 312), pero para Aristóteles, en la forma en que lo explica Pavis, la mimesis es, más bien, la imitación de las acciones humanas, las cuales a su vez constituyen a la fábula. (Pavis, 2015)

Por último, también cabe explicar lo que el concepto de ficción quiere decir para este trabajo: es una forma de discurso que hace referencia a personajes y cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. El discurso ficcional es un discurso 'no serio', que no compromete a nada y que es planteado como tal por el autor." (Pavis, 2015, pág. 206)

## 2. CONSTRUCCIÓN DE:

- LA FÁBULA

Como ya se mencionó anteriormente, *Castillos de arena* surgió de muchos referentes, entre los que cabe destacar *YoSoy132*, EZLN, Cherán, las policías comunitarias de Michoacán, así como el caso de San Salvador Atenco, además de la observación crítica que se les realizó a todos estos movimientos socio-políticos, lo cual terminó por darle la esencia al contenido de la obra teatral. Toda la información obtenida sobre los acontecimientos referidos provino de medios periodísticos como *Aristegui Noticias*, *sinembargo.com*, *La Jornada*, *Excélsior*, *Reforma*, *Proceso*, *Animal Político*, *Milenio*, entre otros, además del uso de crónicas, entrevistas, documentales, así como de experiencias personales.

Por otro lado, los referentes literarios primarios, también llamados *hipotextos*<sup>9</sup>, a partir de los cuales se construyó la anécdota fueron: *La Destrucción de Numancia* de Miguel de Cervantes Saavedra, junto con la historia de Masada. Ambas historias cuentan en esencia lo mismo, pues sus únicas diferencias, prácticamente, radican sólo en su locación geográfica, como en los nombres de sus personajes. La historia de Masada ocurrió en Israel durante las guerras judeo-

---

<sup>9</sup> "Éste es [...] *hipertextualidad*. Por ésta entiendo toda relación que una un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, *hipotexto*) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario." Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. P. 14.

romanas (aprox. s. IV d.C.). Siendo perseguidos por los romanos, un grupo de judíos se refugió en la fortaleza que alguna vez le perteneció a Herodes, pero cuando se vieron sitiados por el ejército romano, decidieron cometer un suicidio colectivo. Así, la deshonra no fue para los judíos sino para los romanos que sólo conquistaron a un pueblo muerto. En la historia de Numancia, Cervantes cuenta que los romanos sitiaron a los numantinos, un pueblo que estaba ubicado en la península ibérica al lado del río Duero. Cuando se vieron cayendo en la desgracia del hambre y la peste, los numantinos decidieron suicidarse, pues preferían por mucho estar antes muertos que verse convertidos en esclavos. En ambos casos: “la muerte es la única solución digna para no someterse al poderoso, la muerte tiene más valor que la vida sin libertad. Y al ser ellos mismos los que eligen la muerte afirman su humanidad o su pertenencia a un pueblo que vive como comunidad.” (Vivar, 2004, pág. 22)

Es sumamente importante destacar en este punto la función que ambas historias tienen para sus actuales naciones: España e Israel. Tanto la historia de Numancia como la de Masada exaltan el valor de la patria y del honor, del sacrificio y de la unión, de tal forma que estas historias se convierten en los ejemplos máximos de valores que pudieran existir en un pueblo orgulloso de sí mismo. Cuando Cervantes escribió su tragedia, España era un imperio que mantenía diversas guerras en distintas partes del mundo, por eso la exaltación patriótica se hacía necesaria para la corona, o para poner un ejemplo distinto: se cuenta que la obra de Cervantes fue representada durante la Guerra Civil Española donde “el pueblo numantino se convertía así en la España republicana que ‘será al fin la tumba del fascismo’” (Cañón, 2008); luego, respecto a Masada, esta historia de sacrificio se levanta en Israel como la que les da identidad, orgullo y fuerza para toda su cultura, tradición y religión.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “One of the mottoes of the modern Israeli army is “Masada shall not fall again!” and recruits spend their last night of training trekking through the desert to see dawn break over the great fortress.” Seward, Desmond. *Jerusalem’s Traitor. Josephus, Masada, and the Fall of Judea*. Da Capo Press. Cambridge, 2009. P. xiii.

Por lo tanto, el primer paso dado para comenzar la construcción de la anécdota fue extraer la fábula de Masada como de Numancia: un pueblo en resistencia antepone el sacrificio, en lugar de convertirse en un pueblo subyugado por el conquistador, para así salvaguardar sus valores y tradiciones. Luego se le colocó dentro del contexto del México contemporáneo. Esto es cercano a lo que Gerard Genette nombra como transformación simple<sup>11</sup>, pues se transpuso la acción de *La destrucción de Numancia* y de Masada en México. Pero siendo contextos tan distintos en todos los sentidos, la historia que resultaría tendría su propio curso.

Para vislumbrar dicho curso fue necesario plantearse primero una pregunta, pues, según la respuesta encontrada, se marcaría la diferencia de *Castillos de arena* respecto a sus hipotextos: “¿Cómo es la resistencia social en México actualmente?”. Es en este punto específico donde las policías comunitarias dieron la respuesta que se buscaba, puesto que fueron pueblos levantados en armas y que, incluso, se vieron en situaciones de estar rodeados de sus enemigos, pero las consecuencias de dicho levantamiento marcaron una diferencia radical respecto a los hipotextos referidos.

El aclamado líder de las autodefensas en Michoacán, el doctor José Manuel Mireles, fue encarcelado junto con otros cuarenta policías comunitarios, bajo los cargos de delitos contra la salud, delincuencia organizada, posesión de armas de uso exclusivo del ejército, así como de cinco supuestos asesinatos, cometidos en Lázaro Cárdenas, Michoacán (Monroy, 2015); mientras tanto, otros de sus compañeros, líderes también, fueron asesinados, desaparecidos o terminaron alineándose al mismo sistema al que se oponían (Padgett, 2015). Aunque el caso jurídico de Mireles, a la fecha (17 de noviembre de 2016) no ha finalizado, lo que ocurrió con las policías comunitarias fue que fueron absorbidas por el gobierno federal y convertidas en la nueva Policía Rural, trabajo encargado por el

---

<sup>11</sup> “La transformación que conduce de la *Odisea* al *Ulises* [de James Joyce] se puede describir (de modo muy burdo) como una transformación *simple*, o *directa*: la que consiste en transponer la acción de la *Odisea* al Dublín del siglo XX.” Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. P. 15.

presidente Enrique Peña Nieto al Comisionado por la Seguridad en Michoacán, Alfredo Castillo. Y a los líderes que dejaron a cargo, como Estanislao Beltrán (Papá Pitufo), se les acusó de estar relacionados con el narcotráfico, pero aun así, se les dejó a la cabeza de la nueva Policía Rural. Por ese hecho, se les estigmatizó como traidores del movimiento (Castellanos, 2014).

Mientras, en las redes sociales y en los periódicos, algunos artículos de opinión discutían la pertinencia o el derecho a defenderse de la forma en que las policías comunitarias lo hacían, el resto de los articulistas opinaban que había una terrible falta de ideales, así como una total falta de interés de la gran mayoría de la sociedad. Y agregaban que, finalmente, todo estaba siendo ocasionado por un grave conflicto de intereses políticos, económicos, o simplemente por ignorancia.

El caso del #YoSoy132, ocurrido un par de años antes, dio un ejemplo claro sobre los conflictos de intereses que terminaron por dividir a la sociedad. Mientras la protesta les exigía a los medios de comunicación un cambio en su manera tendenciosa de informar, una gran cantidad de gente se iba a descalificar a la movilización porque ocasionaban terribles cierres viales durante las marchas, lo cual les afectaba en su trabajo o en su vida cotidiana. A la vez, dentro de la misma organización estudiantil, la necesidad de encontrar un acomodo de sus integrantes lo más horizontal posible (es decir, que no hubiera líderes, sino sólo representantes) sólo logró que hubiera tantas ideas, propuestas y posturas de sus mismos participantes que el movimiento fue diluyéndose ante la ausencia de acuerdos entre las asambleas estudiantiles. A cuatro años del movimiento estudiantil, Israel Pompa escribe en un artículo de opinión: “una vez pasado el huracán, vimos a algunos de sus dirigentes agarrar hueso en Televisa, a los disidentes progres de la UNAM mentando madres y el resto de la república harto del exceso protagonista de los habitantes de la capital. El 132, entonces, se murió de nada. De absolutamente nada. No fue la maquinaria en el poder, no fueron sus intensos debates internos, no fue la sociedad, no fue nadie más que el movimiento mismo quien se hizo el harakiri al no poder dejar de replicar las formas que tanto

criticaba.” (Pompa-Alcalá, s.f.) Finalmente, cuando los intereses no desembocan en un punto de acuerdo, la disidencia, o la resistencia, desaparece o se alinea al orden imperante. Es decir, las policías comunitarias se alinearon al sistema y el #YoSoy132 terminó desapareciendo. Estos resultados de ambos eventos le plantearon a *Castillos de arena* un elemento trágico distinto respecto a los hipotextos utilizados.

Por lo tanto, se vislumbraba que *Castillos de arena* no podía tener un final donde se exaltaran los valores, pues era evidente que, en los casos referidos de la realidad, tanto entre los individuos como entre los colectivos no existe un consenso sobre los intereses. Por lo tanto, además, se decidió que la obra centraría la mirada del espectador sobre la lucha que ocurre dentro del mismo grupo. Pues antes de resolver el conflicto con el enemigo, hay que resolver el conflicto que está dentro del mismo pueblo. Pues, ¿cómo se le enfrenta a un *poder* enemigo, tan duro y sujeto a intereses tan inflexibles, cuando no existe un acuerdo para cómo confrontarlo?

Esto condujo, inevitablemente, a que se planteara no sólo un punto de vista sobre el conflicto, sino el de varios personajes que conformarían al grupo de gente de la historia de *Castillos de arena*. Por lo tanto, cada uno de los involucrados debe perseguir su propio objetivo, el cual forzosamente se tendría que cruzar con el de alguien más, sin que ello signifique que pierda la razón incluso desde su perspectiva. Pero, sobre todo, lo que buscarían sería romper el cerco, cambiar su situación, serían personajes que se levantan y confrontan su problema, lo cual ya es un proceso de *empoderamiento*<sup>12</sup>. Pero, ante tal maraña de líneas y objetivos revueltos, y principalmente, ante el desacuerdo, las circunstancias los tendrían que aplastar. Como “todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna [donde] tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se

---

<sup>12</sup> **Empowerment:** “the capacity of individuals, groups and/or communities to take control of their circumstances, exercise power and achieve their own goals, and the process by which, individually and collectively, they are to help themselves and others to maximize the quality of their lives.” Adams, Robert. “Empowerment, participation and social work”. New York: Palgrave Macmillan, 2008, p.xvi

esfuma”<sup>13</sup>, lo que tendría que ocurrir en *Castillos de arena* es que cualquiera de las opciones por la cual optaran los personajes será trágica mientras no ocurra lo único que podría salvarlos aun de la deshonra, pero como todos están tan metidos en sus propios intereses nunca vislumbrarán esa opción. No sería su voluntad de libertad, puesto que en todos está presente, lo que los orillaría a la destrucción, sino su desunión.

A estas alturas lo que ya se sabía sobre *Castillos de arena* era su medio y su fin, pero no así el principio, salvo lo ya evidente: que era un pueblo sitiado. Por lo tanto, se necesitaba de una razón verdadera y verosímil para el siglo XXI y que pudiera generar dicha situación. Tanto San Salvador Atenco como Pasta de Conchos fueron los referentes útiles para culminar la anécdota en su generalidad. Pasta de Conchos fue una mina que se cerró en el año de 2006, por un terrible accidente que condujo a la muerte de más de sesenta mineros que quedaron atrapados en sus túneles. En cambio, San Salvador Atenco fue la muestra real de la lucha entre el gobierno estatal y el pueblo por las tierras. Todo con el fin de construir un aeropuerto nuevo. De este modo, la anécdota sintetizada se cerraba en:

Un pueblo minero está sitiado por unos bandidos que quieren arrebatarnos sus minas. El pueblo está buscando cómo confrontarlos, puesto que están amenazados de que los matarían a todos si no abandonan sus hogares. Pero la falta de acuerdos y, por lo tanto, la división entre la gente, provoca que sean derrotados por sus sitiadores.

Una vez concretada la fábula de *Castillos de arena*, ahora sólo restaba descubrir los detalles que completarían la historia. En este punto, que ya se estaban ocupando tanto los casos de San Salvador Atenco como de Pasta de Conchos, se encontró también una manera para evadir, en la obra teatral, la mención explícita

---

<sup>13</sup> “Goethe lo dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller.” Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Quaderns Crema, S.A. Barcelona, 2001. P. 42.

sobre el narcotráfico o sobre las policías comunitarias, de tal modo que todo quedaría concentrado en alusiones: la inseguridad por el narcotráfico, como San Salvador Atenco y Pasta de Conchos. Por esto mismo, a estas alturas ya se hacía evidente que *Castillos de arena* exigía que ocurriera en un ambiente rural. Además de que por deducción fueron surgiendo el resto de los rasgos más específicos de las condiciones de vida de los personajes.

Aunque se estaba haciendo uso de referentes mexicanos, en una de las primeras versiones de la obra, el espacio diegético estaba planteado como “un lugar indeterminado”, de forma que se entendiera cierta “universalidad” de la historia, pero más tarde se decidió mejor por centrar en México el lugar de la acción. Pues no por ser “un lugar indeterminado” realmente adquiriría un “valor universal”, además de que, si se le focalizaba en un punto geográfico específico, se podría permitir hacer uso de otros elementos, como los culturales.

En tanto que finalmente se decidió por ocupar a México como espacio diegético, también se volvía sumamente importante ubicarlo en un espacio que fuera coherente para la historia que se contaría. En tanto que, se necesitaba que todos los elementos de *Castillos de arena* fueran ficción, se decidió por ocupar la novela corta de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, para generar un espacio ficticio, (como hizo Juan Rulfo con Comala). Es así que el pueblo, por lo tanto, se llamaría Las Ánimas. Además de que, por las condiciones de clima que se plantea, además del hecho de tener una mina, se puede deducir que este lugar está ubicado al norte de México y en una zona montañosa, pues sólo allí se puede presentar un clima frío como el que se sugiere en la obra.

La elección de la época en la que la historia ocurre se centró en la década de los 60's, por ser una época de auge de las guerrillas en Latinoamérica. Sólo se hace una mención que permitiría descifrar la época, pero no es evidente: el tiempo de *Castillos de arena* es, específicamente, tras el asalto al Cuartel Madera, llevado a cabo por un grupo guerrillero en México en el año de 1967. De igual modo, se

centra la historia durante el invierno, con lo cual se genera una propuesta de gama de colores para el diseño de la puesta en escena, como una idea del tipo de pueblo rural que es, así como la vestimenta que posiblemente ocuparían, a pesar de ser un lugar minero.

La creación de los personajes, la cual ocurrió por medio de la deducción, permitió averiguar la forma en que se iría contando la historia, pues también era evidente que ésta estaría sujeta a los objetivos y motivaciones que tuvieran los personajes. Pero este tema se explicará en el siguiente capítulo. Sin embargo, y antes de continuar con el siguiente apartado, cabe mencionarse cómo fue que el resto de los referentes ocupados sirvieron como una fuente de inspiración para algunos fragmentos de la obra, así como otros que aportaron una mirada crítica hacia los eventos socio-políticos aludidos.

*La negación del número. La guerrilla en México, 1965- 1996: una aproximación crítica* de Salvador Castañeda (2006) fungió como una fuente de material crítico hacia todos los intentos guerrilleros que hubo en México. Y que por lo tanto permitió la creación de una opinión en torno a la misma historia que se estaría contando en *Castillos de arena*.

La *Carta al Tigre*, autoría de Óscar Liera, sirvió de inspiración para la construcción del monólogo final de la obra, cuando Pedro, refugiado en una cueva, escribe una carta. Exactamente la misma función la cumplieron tanto la *Carta a los diputados* de Javier Sicilia, así como el *Último comunicado, entre la sombra y la luz* del Subcomandante Insurgente Marcos e *Incendios* del dramaturgo libano-canadiense Wajdi Mouawad. Sin embargo, hay que destacar una idea fundamental que gira sobre la obra completa y que resalta en el monólogo de Pedro, idea que provino del poema *Elogio sobre la mala consciencia de uno mismo* de Wislawa Szymborska. En dicho poema, se ensalza de modo irónico la bestialidad que significa no tener consciencia sobre los propios actos cometidos. De este modo,

se dedujo que los personajes actuarían sin una consciencia plena sobre lo que están haciendo hasta que se ven destruidos.

*Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, específicamente la escena en que Laurencia confronta a todos los habitantes de Fuente Ovejuna, inspiró uno de los momentos de *Castillos de arena*. En una primera versión de la obra, Lucía se enfrentaba a todos los ciudadanos para acusarlos por dejarse llevar por el miedo. Sin embargo, para la segunda o tercera versión de la misma escena, Lucía apenas logra decir algo antes de que el pueblo entero se le eche encima para sacrificarla.

*Esperando a Godot*, de Samuel Becket, fue una fuente de tipo ideológica. Pues, aunque los personajes de *Castillos de arena* no esperan nada, sino que buscan por sí mismos la salida, sí esperan que esa salida sea la que les resuelva todo. Es casi como ocurre con Didi y Gogo que creen que, cuando por fin llegue Godot, todo se les resolverá.

El capítulo veinte “The crossroads of destiny” de la segunda temporada de la caricatura de *Avatar, the last airbender*, de Michael Dante DiMartino y Bryan Konietzko, fue un referente para la construcción de la escena doce de *Castillos de arena*. En dicho capítulo, el personaje principal va en busca de su amiga, pero para llegar a ella tiene que bajar hasta unas minas. Durante el recorrido, recibe consejo de un viejo que está buscando a su sobrino perdido.

*Los conjurados*, de David Olgún, fue una puesta en escena que aportó con ideas que influyeron sobre el resultado final de *Castillos de arena*. La mirada de David Olgún sobre su propia obra, ayudó a que en *Castillos de arena* se centrara la mirada no sobre los intereses políticos y económicos, sino en el hombre mismo, como género humano. De este modo, la falla de los personajes de *Castillos de arena* está lejos de ser sólo cuestión de intereses sino una falla como seres humanos.

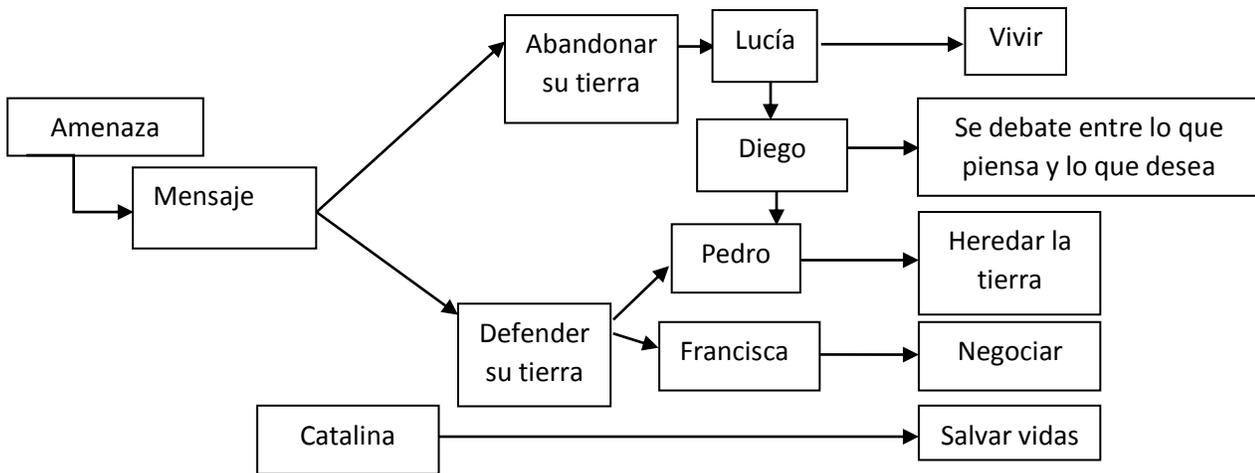
Finalmente, como una guía durante la escritura de la obra, se usó como apoyo el libro de *Cómo escribir teatro* de Edgar Ceballos, además de diversas clases y talleres tomados tanto en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, como en el Teatro La Capilla y el Teatro Milán, sin dejar de mencionar la importante ayuda que brindó Diego Álvarez Robledo para la culminación de este proyecto.

- LA TRAMA

La trama no es sino la narración con algún “retoque” y algo añadido. El retoque estriba en una nueva disposición de los sucesos en el orden más conveniente para conseguir el efecto deseado. Lo añadido es un principio en virtud del cual los incidentes adquieren un sentido: hasta el principio de causalidad puede transformar una historia en una trama. [...] “el rey murió y luego murió la reina” es historia, pero si escribimos “el rey murió y luego la reina murió de tristeza”, se convierte en una trama. (Bentley, 1985)

Del desarrollo de la trama comenzaron a desprenderse los personajes que serían necesarios, quienes más adelante fueron revestidos con los detalles que los harían ser quienes son. Sin embargo, es importante también señalar, que todos los procesos aquí descritos puntualmente, en la realidad fueron ocurriendo al mismo tiempo, pues todos los elementos se iban entrecruzando y desarrollando en conjunto.

## Esquema de la obra con objetivos



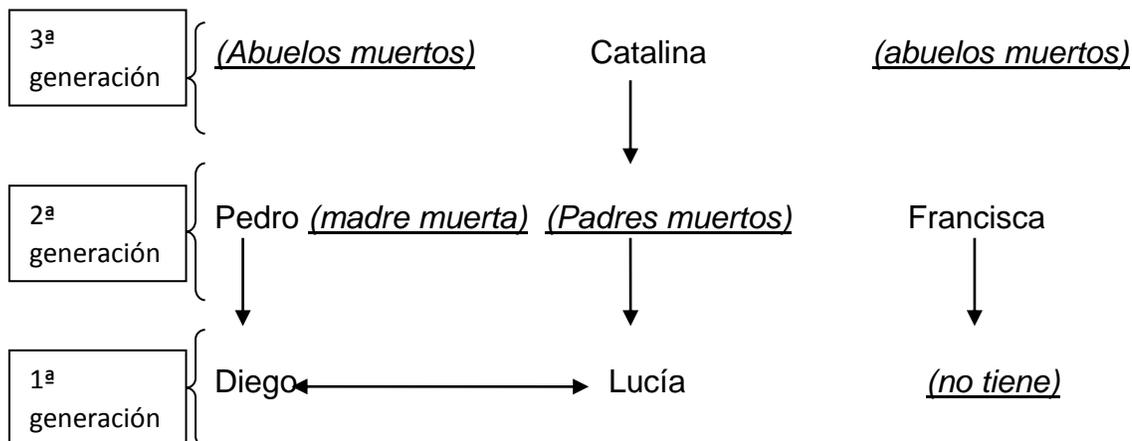
Para iniciar la obra se necesitaba de una acción que fungiera como el motor de la historia. Se daba por sobreentendido que estaría relacionado al cerco, pero en tanto que ya se sabía que *Castillos de arena* se iba a desmarcar de *La destrucción de Numancia* de Cervantes a partir de la pregunta “¿cómo es la resistencia social en México hoy?”, se requería que dicha acción conllevara la apertura de esas otras posibilidades y perspectivas de los personajes. Para este momento específico de la obra, se trabajó con el referente de San Salvador Atenco en México. Como ya se mencionó anteriormente, a la gente de dicho lugar le querían arrebatar las tierras para la construcción de un aeropuerto, sin embargo, tras las confrontaciones y la polémica que se generó en torno al conflicto, la estrategia gubernamental se transformó a la vía económica, es decir, le ofrecían dinero a la gente a cambio de sus tierras. Esto se tradujo en *Castillos de arena* como lo que dividiría a los personajes: a la gente de Las Ánimas se le asesinaría si no abandonaban sus tierras, pero todo se les resolvería pacíficamente si aceptaban tomar el dinero. Pero como se había planteado ya que sólo se mostraría el conflicto dentro del pueblo, la acción de la amenaza estaría planteada desde un mensaje escrito por un sujeto al que nunca se le vería en escena: Germán Azar-Cortés Vega.

Por consecuencia directa de la amenaza, el pueblo se vería en la disyuntiva sobre cómo resolver el conflicto: irse o no irse. Es decir, se habían abierto dos rutas dentro de la situación límite. Por lo tanto, lo que faltaba era generar las situaciones donde los ámbitos de las vidas privadas como las colectivas se entrecruzaran, para delinear las direcciones de los personajes y, por lo tanto, las oposiciones. En ese sentido, los actos democráticos serían la vía ideal para representar la voluntad del colectivo.

En lo que se refiere a los ámbitos individuales, se generaron las posturas específicas de los personajes ante el conflicto de la historia. Aunque las resoluciones pudieran ser infinitas, se necesitaba esquematizar en cuanto a ciertas generalidades de posturas ideológicas que bien pueden ser creíbles ante una situación así. Es decir, iban a estar los que preferirían tomar el dinero, como los que en cambio lucharían hasta la muerte, como los que mejor quieren negociar. Son los extremos o aristas del conflicto. Así mismo, se agregó uno que estaría en duda sobre lo que prefiere y también un personaje que vería el conflicto desde un punto totalmente distinto y lejano, aunque también le afecte el problema; pues su pensamiento está función de otro orden.

Una vez obtenidas las posturas, el siguiente paso era apretar las relaciones entre los personajes, para que fueran más evidentes las oposiciones. También se volvió necesario crear las motivaciones de los personajes, como revestirlos de sus propias características.

## Relaciones de personajes y líneas generacionales



Las opiniones y las posturas de los personajes en cuanto a su individualidad corresponden sobre todo a la etapa de vida en la que cada uno está. Esto implicaba que había una mezcla de generaciones que se estaría relacionando entre sí. Además, esto sugería, por lo tanto, la posibilidad de manejar relaciones familiares, pues son las más estrechas además de que las diferencias generacionales también son más claras. Es así que entonces se planteó que Diego sería hijo de Pedro, Lucía nieta de Catalina, y ambos jóvenes estarían enamorados y queriendo formar una nueva familia. En cambio, Francisca no tiene ningún lazo familiar que la detenga, salvo su propia persona, y estaría en el mismo nivel generacional que Pedro.

Finalmente, la historia se fue centrando sobre los personajes que están tanto en la tercera generación como en la segunda. El motivo de dicha decisión estuvo relacionado con quienes realizan las acciones principales de la anécdota. De esta manera, los personajes “principales” son: Pedro y Francisca (que fungen como antagonistas entre sí), mientras que Catalina busca una respuesta distinta y que se relaciona con la vida misma y la muerte. No fue así con Lucía y Diego, pues la sola idea de irse implicaba una falta de acción para el desarrollo del conflicto. Sin embargo, la sola acción de irse no lograrían completarla, pues se ven tan

enredados entre los acontecimientos de su entorno que terminan siendo objetos de las circunstancias.

La mayoría de las escenas responden al desarrollo de la anécdota más que para el desarrollo de los personajes, la cual prácticamente sólo es la escena 2. El resto de las escenas son la mera consecuencia del carácter de los personajes que, además de crear el entramado, permitían que avanzara fluidamente la historia de *Castillos de arena*.

### La muerte como tema en *Castillos de arena*

En tanto que la obra de *Castillos de arena* se perfilaba para tener un desenlace trágico, la muerte se convertía en un tema obligado a darle tratamiento. Si bien, tanto en *Masada* como en *La destrucción de Numancia* de Cervantes la muerte le da sentido a la vida y al sacrificio de sus personajes, ¿en *Castillos de arena* qué sentido tendría morir? Octavio Paz explica sobre la muerte en su libro de *El laberinto de la soledad* que:

LA MUERTE es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas — obras y sobras— que es cada vida, encuentra en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida. (Paz, 1997)

En tanto que la decisión sobre el espacio diegético fue centrarlo en México, la posibilidad de manejar los referentes culturales que esto implica, al menos en cuanto a lo que a la muerte se refiere, se convirtió en una posibilidad que enriquecería a la obra en su totalidad y que llegaría hasta la segunda versión del

texto. La muerte en México es un tema amplio y con diversas aristas, tanto que incluso hay estudios que intentan profundizar en la forma en que se le percibe en el país.

La muerte moderna no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores. En casi todos los casos es, simplemente, el fin inevitable de un proceso natural. En un mundo de hechos, la muerte es un hecho más. Pero como es un hecho desagradable, un hecho que pone en tela de juicio todas nuestras concepciones y el sentido mismo de nuestra vida, la filosofía del progreso [...] pretende escamotearnos su presencia. En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. [...] Nadie piensa en la muerte, en su propia muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque nadie vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización de la vida.

También para el mexicano moderno la muerte carece de significación. Ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más vida que la nuestra. Pero la intrascendencia de la muerte no nos lleva a eliminarla de nuestra vida diaria. Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. (Paz, 1997)

Estas ideas conllevaban, implícitamente, la demostración de la brecha generacional en cuanto a las formas de percibir a la muerte se refiere. Es decir, alguien más viejo sentiría a la muerte de un modo más tradicional y comprometido, a diferencia de cómo lo viviría alguien más joven, quien lo tomaría de un modo más ligero y sin mayor significación, sin que esto implique que no le tema o, dicho de otro modo, los jóvenes pensarían más bien en seguir viviendo. Pero para todos los personajes de *Castillos de arena* sería preferible no morir, pues no ven en la muerte ningún sentido de trascendencia.

El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre ante la muerte? La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella, definitivamente y para siempre, pero no se entrega. Todo está lejos del mexicano, todo le es extraño y, en primer término, la muerte, la extraña por excelencia. El mexicano no se entrega a la muerte, porque la entrega entraña sacrificio. Y el sacrificio, a su vez, exige que alguien dé y alguien reciba. Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende. En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas —más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo— pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo. La muerte mexicana es estéril, no engendra como la de aztecas y cristianos. (Paz, 1997)

Es así que la muerte de los personajes de *Castillos de arena* no sería en sacrificio voluntario, sino mera consecuencia inevitable. No se engendraría vida, como si se estuviera cumpliendo algún ciclo vital, sino que sólo quedaría la destrucción. La muerte entonces tendría que estar presente todo el tiempo como amenazante, porque es lo inevitable, porque vive en el imaginario del mexicano, porque constantemente se coquetea con ella:

Ella [la muerte] está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros mores y en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. La fascinación que ejerce sobre nosotros quizá brote de nuestro hermetismo y de la furia con que lo rompemos. La presión de nuestra vitalidad, constreñida a expresarse en formas que la traicionan, explica el carácter mortal, agresivo o suicida, de nuestras explosiones. Cuando estallamos, además, tocamos el punto más alto de la tensión, rozamos el vértice vibrante de la vida. Y allí, en la altura del frenesí, sentimos el vértigo: la muerte nos atrae.

Por otra parte, la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mondos y una mueca espantable. En un mundo cerrado y sin salida, en donde todo es muerte, lo único valioso es la muerte. Pero afirmamos algo negativo. Calaveras de azúcar o de

papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia. Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona, pero toda esa fanfarrona familiaridad no nos dispensa de la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué es la muerte? No hemos inventado una nueva respuesta. Y cada vez que nos la preguntamos, nos encogemos de hombros: ¿qué me importa la muerte, si no me importa la vida? (Paz, 1997)

Finalmente, se halló que en *Castillos de arena* la muerte, además de no trascender la existencia, tampoco sería el solo hecho de perder la vida, sino que la muerte más bien estaría relacionada con el dolor de seguir viviendo aún después de la pérdida de todo, hasta de los seres más queridos. Es decir, la muerte estaría relacionado con un sentido de destrucción total, que, por ejemplo, en el caso de Pedro, significa ver reducida toda su existencia hasta compararse con un perro callejero y todavía tener que vivir con el dolor de haber perdido a su hijo único y a su nieto.

El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque "la vida nos ha curado de espantos". Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora. (Paz, 1997)

Por lo tanto, para Pedro, cuanto antes llegue la muerte, mejor, pues no tiene ni la fuerza para escapar de su vida de perro, porque igual pronto va a morir por culpa de la silicosis.

Por último, es importante incluir que la inspiración surgió de haber tomado como referente a *Pedro Páramo*, así como el cuento de “Luvina” de *El llano en llamas*, ambos libros de Juan Rulfo, además de otro cuento llamado *Francisca y la muerte* de Onelio Jorge Cardoso.

- LOS PERSONAJES

Como guía principal para saber qué personajes se necesitarían, se ocupó *La Destrucción de Numancia* de Miguel de Cervantes. De tal forma que se podía afirmar hasta ese punto del proceso que se iban a necesitar: ancianos, adultos, jóvenes, padres, hijos, abuelos, soldados, amigos, etc. Por lo que, al mismo tiempo que se iba construyendo la anécdota de *Castillos de arena*, se probaban escenas con distintos personajes y sus relaciones entre sí. Sin embargo, la historia misma fue desechando poco a poco a los personajes que no eran útiles para contarla. Por ejemplo, en una de las primeras versiones, el personaje de Pedro tenía un amigo llamado Santiago, pero él entorpecía el avance de la historia, además de que tampoco aportaba algo realmente útil para lo que se quería contar. Por lo tanto, dicho personaje fue eliminado para las últimas versiones del texto teatral.

Lo que finalmente determinó la necesidad de los personajes estuvo en función de su perspectiva sobre el conflicto y su modo para resolverlo. Es decir, se tenía claro que todos los personajes iban a querer romper el cerco o, dicho de otro modo: el objetivo de todos, desde cierto punto de vista, es el mismo; pero en el fondo los fines y los cómo son distintos. Esto está estrechamente ligado a la estructura que tomaría la historia. Sin embargo, para fines de este apartado del proyecto, se centrará la mirada sólo sobre los personajes.

Como se explicó anteriormente, la obra contaría el conflicto que ocurre dentro del pueblo. Este tipo de conflictos sociales involucran no sólo las voluntades de los individuos, sino también las de los grupúsculos dentro del gran grupo. Por lo tanto, era necesario representar al pueblo como personaje colectivo, aun en sus diferencias de opinión. Esto condujo a hacer uso de la *coralidad*, ya que “sugerir la coralidad en un dispositivo es, en primera instancia, considerarla desde el ángulo de la difracción de hablas y voces en un conjunto refractario a toda totalización estilística, estética o simbólica. En este sentido, la coralidad es lo contrario al coro. Busca la discordancia ahí donde el coro —por lo menos tal y como lo entendían los griegos— implica siempre, más o menos explícitamente, la marca ideal de lo unísono.” (Mégevand, 2013) En tanto que *Castillos de arena* está centrada en México en la década de los 60's y con un sistema político representativo, la democracia es el recurso que le da voz a la voluntad de sus ciudadanos. Fue así que se halló el nombre impersonalizado y genérico de: ciudadanos.

También es importante acotar que lo que se entiende por coralidad es una disposición particular de las voces que no emplean el diálogo o el monólogo; ya que como se requiere de una pluralidad (un mínimo de dos voces), evita los principios del dialogismo, particularmente la reciprocidad y la fluidez de las réplicas, en beneficio de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, estallido) o del trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos, y/o todos los efectos de polifonía) (Mégevand, 2013). En este sentido, la voz de los ciudadanos no se acopla a este rasgo de la coralidad, pues sí está acomodado de forma dialogada y en reciprocidad con las réplicas.

Finalmente, la lista de personajes se fue depurando hasta que quedaron: Pedro, Diego, Catalina, Lucía, Francisca, Mensajero, Soldados y Ciudadanos. Una vez que quedó la lista de personajes, se requirió dotarlos de características individuales a cada uno, pues se volvió evidente que aún no se podía distinguir entre los personajes; además de que, en las primeras versiones del texto, era

sumamente reconocible la voz del autor. Por lo tanto, uno de los primeros pasos que se realizó para separar a los personajes del autor fue: ocupar *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, para crear un lenguaje de tipo coloquial. Además de que también se requirió de un diccionario de lenguaje popular de los mineros. Es así que los usos de palabras como “pa” en síntesis de “para”, o expresiones como “mal de mina” para nombrar a la silicosis, tomaron su lugar dentro de *Castillos de arena*.

### Lajos Egri y las tres categorías en los personajes

Más adelante, era necesaria la creación del ideolecto de los personajes, el cual, finalmente, también condujo a la concreción de sus caracteres. Para llevar a cabo este proceso se ocupó la propuesta que Lajos Egri explica. En este punto es importante mencionar que se trabajó con esta propuesta en tanto que facilitaba el desarrollo del proyecto, pues la creación de la obra estaba dirigida principalmente en contar una historia (planteado como una de las premisas de la obra), más que en profundizar en los personajes.

Según Lajos Egri, a los personajes se les puede dividir en su contenido con tres categorías: la fisiológica, la sociológica y la psicológica. (Egri, 1972) Fue así que, entonces, se realizó un llenado con adjetivos a la lista que desglosa en diversos puntos a las tres categorías mencionadas:

- En su fisiología: sexo, edad, estatura, tono de piel, postura corporal, etc.;
- En su categoría sociológica: educación, clase social, religión, lugar en la comunidad, etc.;
- En la parte psicológica: vida sexual, normas morales, premisa personal, ambiciones, frustraciones, etc.;

Para aclarar el trabajo que se realizó, a continuación, se muestra una parte de la lista aplicada sobre el personaje de Catalina:

### **Fisiología**

**Sexo:** femenino

**Edad:** 84 años

**Estatura y peso:** estatura baja y 45 kilos de peso

**Color de cabello:** completamente cano

**Ojos:** café oscuro

### **Sociología**

**Clase social:** baja

**Educación:** no estudió

**Lugar en la comunidad:** La gente tiene la opinión de que está un poco loca. Muchas veces la ven hablando sola. Sin embargo, se le respeta por su edad y porque cura a la gente. Algunos creen que es bruja, o al menos curandera.

### **Psicología**

**Vida sexual:** nula.

**Ambición:** quiere morir.

**Frustraciones:** no poder irse ya con sus difuntos.

**Temperamento:** pasiva.

**Actitud hacia la vida:** intenta contagiar una actitud positiva a su nieta.

## [Monólogo para desarrollo de personajes](#)

Luego se le escribió a cada uno de los personajes una biografía completa; sin embargo, este proceso tendría que ser realizado en forma de monólogo. Es decir, los personajes hablarían por sí mismos. Pero para que funcionara este trabajo, todos los adjetivos, o los puntos descritos en el listado anterior, se tendrían que

convertir en las características con los que los personajes se expresaran, actuaran o pensarán a lo largo del monólogo, de forma que luego se viera reflejado en la obra de *Castillos de arena*. Muchos de los detalles desarrollados para los personajes ya no alcanzaron lugar en el texto final, pues resultaban detalles innecesarios para lo central.

A continuación, y para muestra del resultado, se presenta un fragmento del monólogo escrito para Catalina:

¡Uy! Inicio mi día bien tempranito. Para cuando comienza a pintarse el día de colores, yo ya estoy mirando mis plantitas y echándoles agua. Aquí, en el jardincito que está aquí afuera. Y si veo que ya florecieron, corto alguna y me la llevo. Si voy a misa, como al ladito queda el panteón, pues visito a mi Felipe, que en paz descansa. Me puedo pasar allí un buen rato y luego me voy pa donde me necesiten. Que luego hay gente del pueblo que necesita que la curen. Y entonces me voy a visitarlos. Y mientras, les voy pidiendo a mis muertitos pues que me ayuden. Que hagan lo que tengan que hacer pero que me ayuden a poner bueno al enfermo. Pero si el enfermo ya se tiene que ir, pues ya ni cómo hacerle. Y si mis muertitos pues me dicen que no con la cabeza. Y ahí sí, ni modo. Y así le hago, ¿usted cree? Pero pa eso son algunas de mis plantitas, pa curar gente. Si viera que son re-buenas. ¿Yo qué voy a andar tomando medicinas ni qué nada? Eso pa mí que ni sirve. Y luego mi nieta me dice que me tome no sé qué cosas, que pa mis dolores de los huesos, que pa mis ojos. ¡Uuuuuhhh! Pero con estas plantitas, me las amarro ahí donde me duele y con eso ya se alivia el dolor.

### Planteamiento de objetivos para cada personaje y concreción del carácter

El uso de la muerte como personaje fue un encuentro repentino relacionado con los referentes culturales mexicanos además de los literarios. Su presencia se tornó en una forma silenciosa y fantasmagórica, como esa sombra que anda rondando a todos, cuya presencia afirmaba el carácter trágico de la obra. Ante el peligro

inminente, ¿cómo detener a la muerte que ya llegó para llevarse a alguien? Esta pregunta le aportaba el objetivo al personaje de la anciana Catalina. Es decir, Catalina quiere detener a la muerte misma, antes de que se lleve a alguien de su pueblo. Pero para que se le detenga, primero debe hallar una respuesta al cerco. Una vez obtenido el objetivo de Catalina, se le revistió con las características que le permitieran ser más verosímil según las circunstancias de la obra. Por lo tanto, Catalina sería una anciana que tiene una constante relación con la muerte, pues todos, salvo su nieta Lucía, se le han adelantado ya.

*Tiempo de Guernica*, de Iván Cruz Osorio, específicamente los versos que dicen: “*Vamos para no regresar, / antes de volvernos polvo/ de este gran desierto*”, dieron luz a lo que Lucía y Diego querían. Ambos son los jóvenes, cuyas altas expectativas no se adecúan a los ideales de una patria o una posesión de tierra, pues tienen por delante toda una vida por vivir. Es así que sólo el abandono del pueblo es el modo que tienen para cumplir su deseo de vivir. Como énfasis de esa esperanza por un mejor futuro viene a estar representado por el embarazo imprevisto de Lucía. Por lo tanto, lo más importante para ellos es lo que viene, no lo que tienen ni lo que están por perder.

En cambio, Pedro es quien se adecúa más con los ideales de quienes defienden la tierra, vive de acuerdo a la tradición de apego a la tierra que le han heredado y que él a su vez también quiere legar. Sin embargo, suponer su sacrificio por sólo un ideal le restaba fuerza a su motivación. Por lo tanto, su lucha tendría que estar principalmente ligada a la herencia que quiere dejarle a su hijo y a su nieto y, sobre todo, porque está previniendo el infortunio de sufrir de silicosis, lo cual ya le está acortando su esperanza de vida. Entonces, la herencia de la tierra es la única fuente segura que tiene para el futuro de su familia.

En cambio, Francisca es una mujer cuyo interés se puede adecuar a las circunstancias. En tanto que no tiene mayor atadura, la posibilidad de sacar un mejor provecho de la situación le parece lo más lógico. Pretende fungir como una

mediadora en el conflicto pues considera que las otras posturas son muy extremas e innecesarias.

Finalmente, lo que terminaría por provocar el enredo estaría ligado también con el carácter de cada uno de los personajes. Se requería de una cerrazón del juicio para no querer comprender la postura del otro, más allá del interés evidente que tenga. Por lo tanto, el carácter de los personajes tendería a ser irascible, poco tolerante y/o miedoso, todo provocado por el peligro inminente que supone una amenaza de muerte.

De esta manera y, en resumen, todos los personajes quedaron diseñados así:

- Pedro: es un minero que está enfermo de silicosis. Siente un enorme amor por su tierra y por su familia, que es Diego. Su carácter es duro y terco además de agresivo e impulsivo. Su interés es heredarle su tierra a su hijo, por eso su función es representar a la parte del pueblo que se queda a luchar.
- Diego: es un joven enamorado de Lucía. Es minero. Su carácter es más débil. Y aunque comparte lo que su papá (Pedro) le ha enseñado, no siente ni piensa exactamente todo igual. Su interés principal es seguir viviendo, por eso su función es representar a los indecisos, a la juventud que está llegando para apenas enfrentarse a los conflictos presentes.
- Lucía: es una joven que cuida de su abuela Catalina, su única familia. Su carácter es fuerte ante la urgencia, pero débil ante lo que le importa. No puede soltar ningún lazo. Su interés es salvar la vida de su hijo, sin soltar a quienes ama: Diego y Catalina. Al igual que Diego, su función es representar a la juventud, y aún más, al futuro, pues está embarazada. Es por este motivo que ella quiere irse lejos del conflicto.
- Catalina: es una anciana curandera que tiene una estrecha relación con la muerte y todos sus muertos. La gente la ve como loca, aunque la respetan por su habilidad de curar. Ella ya quiere morirse, pero teme abandonar a su

nieta. Ante el peligro que percibe, ella sólo quiere salvar vidas. Ella representa a la parte cuyos conflictos, aunque le afecten, los aborda desde otra perspectiva. Su relación y su interés es con la vida y la muerte, no es de tierras y posesiones. Ve a la vida misma como el fin último y que hay que preservarla para los jóvenes.

- Francisca: es una mujer que tiene un negocio de comida fuera de la mina. Es adaptable a las circunstancias. Su carácter es irascible, aunque intenta ser sensata. De igual manera, persigue sus intereses personales. Prefiere mantener su negocio, así como sacar beneficio de la mina. Su función radica en que representa al punto intermedio del conflicto, los que negocian.

Por último, la función del mensajero, así como la ausencia de los que están sitiando a Las Ánimas, es una manera de hacer que se centre la mirada del espectador sobre el conflicto dentro del pueblo mismo.

Por otro lado, la elección de los nombres para los personajes fue en función de su significado como de su normalidad. Es decir, se está nombrando tanto la individualidad como lo ordinario, pues son personas comunes y corrientes y que no son nombres que los distinguan como, por ejemplo, ocurre con: Bartleby, Otelo, Ricardo III, Falstaff, etc.

## CAPÍTULO 2

# CASTILLOS DE ARENA

De Ricardo J. Cruz Núñez

*A todas esas voces cuyas  
palabras sabias o gritos de dolor  
construyen esta historia.*

Personajes:

- Pedro
- Catalina
- Diego
- Lucía
- Francisca
- Mensajero
- Ciudadanos
- Soldados

*Unos niños juegan con la arena en la playa; construyen un castillo que luego es destruido por una ola*

1\*

*Invierno. Kiosco de un pueblo minero llamado “Las Ánimas”*

**Mensajero:** Este es el mensaje: *(leyendo una carta)* Compatriotas, la lucha se ha extendido ya por mucho tiempo y sólo lograron dividirnos. Vivimos una época de grandes adversidades... blablablá... y para hacerles frente, blablablá, el grupo de rebeldes blablablá... dañando así la integridad de la nación. La tierra es riqueza, y la riqueza es hacia donde todos queremos llegar. Blablablá. Esta riqueza es de todos, por eso los necesitamos. Si es necesario aplicaremos la fuerza. Blablablá... decidimos extenderles la mano, bien abierta, para estrechárnoslas y darle fin a esto en hermandad. Vivimos en una tierra de gran riqueza y su unión hará la diferencia. Germán Azar Cortés-Vega, firma. Pues... el asunto es sencillo. Pueden acabar ahoritita mismo con todos sus problemas. Déjense de idioteces... por favor... ustedes no son estos. No me vean así, señores, véanse a ustedes mismos, ¿sitiados? Sé que no están conformes, nosotros los comprendemos. Deben de entender que la paz está por encima de todo, por eso asegurar su futuro es indispensable. Ya saben lo que quiere el señor Germán Azar. Acepten el trato, quédense con todo el dinero que les ofrecemos y hallarán un mejor lugar dónde vivir. Gente, tienen tres días para contestar. ¿Si no, qué? Pues... a saber.

2\*

*Un árbol grande y viejo junto a un camino. Casas alrededor. Van Lucía y Catalina cargando bolsas llenas de ropa*

**Lucía-** ¡Vámonos!

**Catalina-** ¿Y mi Felipe?

**Lucía-** ¡Abuela!

**Catalina-** Me quiero quedar con él.

**Lucía-** ¡Ai vienen esos tipos y...!

**Catalina-** ¿Quién va a limpiar su tumba?

**Lucía-** ¡Está tirando la ropa! *(Tratando de calmarse)* ¡Perdóneme!

**Catalina-** No, si no tienes que preocuparte. ¡Que ya la vi! ¡Ya vino por mí!

**Lucía-** ¡Deje eso!

**Catalina-** ¡Pero te lo juro, mi niña!

**Lucía-** ¡No me ande jurando nada de esas cosas! Ya le dije que usted se viene conmigo y se acabó el asunto.

**Catalina-** ¿Pero qué prisa, niña?

**Lucía-** ¿Cómo que...?

**Catalina-** Si yo ya te dije.

**Lucía-** Namás faltaba que yo la fuera a dejar sola. ¡Abuela!

**Catalina-** *(Sentada junto al árbol)* Anda, súbame tantito la rodilla.

**Lucía-** ¿Y así quiere que la deje?

**Catalina-** ¿Pues cómo quieres que camine si me está doliendo? Anda. *(Mientras Lucía le soba la rodilla)* No es tu abuelo Felipe... Siempre pensé que él iba a venir. Y nada. Ni siquiera alguno de tus tíos... ni tu mamá. Ay, mi María.

**Lucía-** Que ya deje en paz a los muertos.

**Catalina-** Si me voy contigo, ¿quién me va a cuidar a mis muertitos? Nadie le va a llevar flores a mi Felipe... ¿y mi jardincito? ¿Quién me va a regar a mis florecitas? Felipe siempre me regalaba flores. Así como le hace Diego contigo. Tan buen muchacho. Anda, ya deje ai y váyase y alcance a Diego.

**Lucía-** Vamos las dos.

**Catalina-** No, Lucía. Déjame aquí un ratito. Ve por Diego. Y luego vienes por mí.

**Lucía-** Pero usted que es necia...

**Catalina-** Y usted que es terca, Lucía. Ya quite esa carita de tristeza que anda cargando desde hace no sé cuánto. Ya le dije que se vaya y nada que me hace caso y ahora de repente le entró la prisa. Mi niña, usted no está sola. Si el Diego no se quiere ir pues usted váyase, que es muy fuerte mi niña. Ya verás luego que no estás sola.

**Lucía-** Es que no es eso.

**Catalina-** Entonces ¿qué es?

**Lucía-** Voy por Diego. Usted espéreme aquí.

**Catalina-** Y ora sí me deja sola y con la palabra en la boca. ¿Quién la entiende a usted, niña?

### 3\*

*Kiosko del pueblo. Barullo*

**Ciudadano-** *(Casi gritando)* ¡Tranquilos! Ahorita no vamos a soltar todas las reservas. La siguiente ración de alimento mañana tempranito se reparte. *(Bajando la voz)* Ahorita tenemos otras cosas de qué hablar. Tenemos que hacer la votación pa saber bien qué prosigue.

*Silencio*

**Pedro-** Digan algo.

**Ciudadano-** Ps si ya les dije, Pedro. Que eran, bajita la mano, como 60 los que rodearon mi casa; que me tuvieron encerrado en el corral, como dos días, namás por no responderles lo que ellos querían; y sin comida y sin agua y todavía aguantando los madrazos. Y todavía nos amenazaron a mí y a mi familia de regresar si decíamos lo que ahí nos hicieron. Y ps... si soy sincero, yo pienso que es mejor pararle ai, ¿no?

**Francisca-** Si será pendejo.

**Ciudadanos-** (*Varias voces al mismo tiempo*) ¡Francisca, usted qué sabe! ¡Ya párenle! ¡Dejen de quejarse! ¡Vámonos del pueblo! ¡Está loca!

**Pedro-** ¡Cállense!

**Ciudadana-** A usted le conviene, Francisca. Le conviene que nos quedemos. Ni se haga la que no sabe.

**Francisca-** Usted qué se mete, vieja imbécil.

**Ciudadano-** ¡Cálmese!

**Diego-** ¡Silencio!

**Pedro-** Saquen a estas viejas de aquí.

**Francisca-** ¡Tú qué me vas a sacar de aquí, canijo!

**Ciudadanos-** (*Varias voces al mismo tiempo*) ¡Que se calle Francisca! ¡Cállenla! ¡Cállese!

**Ciudadano-** Acá nadie tiene autoridad para callar, o sacar de la discusión a quien se le pegue la gana, Pedro.

**Diego-** ¡Papá! Ya cálmate.

**Francisca-** Yo vine a hablar bien claro y me van a tener que escuchar: hay que proponer una tregua...

**Pedro-** ¡Ya está bueno! No nos queda mucho tiempo, y namás estamos discutiendo pendejadas. La cosa es muy clara: o nos vamos o nos quedamos. Y yo no pienso estar de agachado; así que eso deja una sola opción. Y ahí está el asunto: que ya todos sabemos que si nos quedamos no va a ser tranquila la cosa. Por eso se tiene que cortar de tajo el asunto, porque si nos ponemos que a negociar y sepa la chingada qué está diciendo Francisca, nos va a ir peor. Si las minas nos pusieron donde estamos pues destruyamos esas minas y se acabó el asunto. Nosotros somos campesinos, no mineros.

*Silencio*

**Ciudadano-** Ps hay que votar, ¿no?

**Francisca-** ¡Hagan lo que se les hinche la regalada gana, pero eso no les quita lo pendejos!

**Ciudadanos-** (*Varias voces al mismo tiempo*) ¡Cállese! ¡Callen a Francisca! ¡¿Qué se cree?!

**Lucía-** (*Llegando a la reunión y esquivando gente, entre los gritos*) ¡Diego!

**Ciudadano-** Tenemos tres opciones: aceptar el trato y abandonar el pueblo, o proponerles una tregua, o destruir las minas.

**Ciudadana-** ¿Ya no se van a discutir otras opciones?

**Ciudadanos-** (*Varias voces al mismo tiempo*) ¡Votemos! ¡Ya! ¡No queda tiempo!

**Lucía-** Diego, necesito hablar contigo.

**Pedro-** Usté no se me mueva de aquí todavía, mijo, que tengo que decirle un par de cosas.

**Ciudadano-** Los que voten por aceptar el trato, alcen la mano.

**Diego-** Ahorita no, Lucía.

**Ciudadano-** Los que voten por proponer una tregua, alcen la mano.

**Lucía-** Es importante.

**Ciudadano-** Los que voten por destruir las minas, alcen la mano.

**Lucía-** ¡Diego!

**Diego-** Espera.

**Ciudadano-** Pues está muy claro el asunto: Destruiremos las minas.

**Ciudadanos-** (*Varias voces*) ¡Sí! ¡No! ¡Volvamos a votar!

**Ciudadano-** No podemos estar perdiendo el tiempo así. Ya se hizo la votación.

**Ciudadana-** ¿Entonces qué sigue?

**Pedro-** Pues alístense para salir para la mina. Hay que ir poniéndole la dinamita de una vez. Vamos, Diego.

*La gente se va dispersando. Lucía y Diego se miran*

**Diego-** Espérame. ¿Me vas a esperar?

**Pedro-** Diego, anda. Tenemos que hablar.

**Diego-** ¿Qué pasa, Lucía?

*Lucía mira a Pedro*

**Diego-** Tranquilo, papá. Comiencen sin mí. Ahorita te alcanzo.

**4\***

*Lucía y Diego solos*

**Diego-** Vi que no llegaste cuando repartieron las reservas. Puro frijol y haba.  
Toma. Te guardé un poco de mi parte. No vino tu abuelita. ¿Está bien?

**Lucía-** Sí, no podía caminar. Su rodilla.

**Diego-** La gente necia que quería que repartieran todo de una vez. Y yo sé que es porque están pensando en irse. Pero viste que votaron por volar la mina. Ora sí se va a poner bueno el asunto. Mi papá debe de estar rete contento con... ¿Estás bien?

**Lucía-** Me voy del pueblo.

**Diego-** ¡Nombre! Usté no se me va pa ningún lado.

**Lucía-** Namás vine para avisarte.

**Diego-** ¿Y luego?

**Lucía-** Pus luego quiero que te vengas conmigo.

**Diego-** Lucía...

**Lucía-** No podía irme sin decirte nada.

**Diego-** No te voy a dejar ir.

**Lucía-** No, Diego, si no se trata de irse nada más.

**Diego-** ¿Entonces?

**Lucía-** Vámonos.

**Diego-** ¡No, mujer! Acá está mi padre y no lo voy a dejar.

**Lucía-** ¡Vámonos, Diego! Mira cómo se está agrietando esta tierra, ya no llueve, ya no florece el campo. Y si lo hace será con flores de sangre. Vámonos, que lejos se abren otros campos.

**Diego-** ¿De qué estás hablando?

**Lucía-** De la vida que quiero hacer contigo.

**Diego-** ¡Párale! Yo quiero estar contigo. Dime qué traes. Todos tenemos miedo. Pero así es la cosa. No te vayas. Lucía. Ps, ¿qué quieres que te diga?

**Lucía-** Nada. Sólo que te vayas conmigo.

**Diego-** ¿Por qué?

**Lucía-** Estoy esperando un hijo.

**Diego-** ¿Hasta ahora me lo dices?

**Lucía-** Voy a tomar el dinero que nos ofrecen y me voy a ir con mi abuela.

**Diego-** ¿Desde cuándo lo sabes?

**Lucía-** Quiero que vengas conmigo. Pero es ahorita.

**Diego-** No crees que ganemos.

**Lucía-** ¡No se trata de eso! Escucha. Mírame. No voy a esperar a ver qué ocurre. La vida ya no está aquí y yo elijo la vida.

**Diego-** No me hagas esto. No me hagas elegir.

**Lucía-** Elige tu vida.

*Pausa*

**Diego-** Y luego, ¿qué hago con mi padre? Ni modo que lo deje aquí namás. No puedo abandonar a mi papá.

*Pausa. Lucía le da un beso a Diego. Comienza a alejarse*

**Diego-** Espérate. ¿Y yo qué voy a hacer sin ti? Y luego sin mi hijo. Me voy contigo. Sólo deja voy... voy a ir a...

*Pausa*

**Lucía-** Dejé a mi abuela en el camino del árbol. Allí te veo.

## 5\*

*Catalina sentada junto al árbol con una flor entre las manos. Bolsas llenas de ropa alrededor de ella*

**Catalina-** Ya te sentí, canija. Andas detrás del árbol. ¿A poco es hora? Ni me pude despedir de Lucía. Me gustaría que me dieras tantito chance. ¿No me vas a dar chance? Pues... ándele, ¡ámonos! ¿Qué pasa? ¡No, canija! ¡No me haga esto! ¡Pinche huesuda! ¿Tanto que la espero y ahora resulta que viene por alguien más? ¿Tons por qué te apareces junto a mí? ¿Qué dices? No, no, no, no, no, no; mejor váyase de aquí. ¡Ora resulta! ¿A dónde vas?

## 6\*

*La gente camina de vuelta a sus casas*

**Catalina-** ¡Canija huesuda! Venga pa acá que aún no acabo con usted.

**Ciudadana-** ¿A dónde va, Doña Cata?

**Catalina-** *(Con sorpresa)* Mande usted.

**Ciudadano 1-** Que si va a ver a su Felipe.

**Catalina-** ¿De dónde vienen, Doña Mari?

**Ciudadano 1-** ¿Cómo que de dónde?

**Ciudadano 2-** Ya hablamos todos y vamos a volar la mina.

**Catalina-** *(Con enorme preocupación)* Adiós. *(Sale)*

**Ciudadana-** Esa Doña Cata andaba otra vez hablando sola.

*Silencio*

**Ciudadano 1-** Pues como que no nos pusimos bien de acuerdo. Nosotros no pensamos igual que ellos; entonces no podemos quedarnos en que vamos a destruir las minas. ¿Si mejor hacemos lo que dijo Francisca?

**Ciudadana-** *(Haciendo un chasquido)* ¿Qué nos van a estar oyendo esos cabrones?

**Ciudadano 2-** ¿A poco tú piensas que van a ser buena gente con nosotros?

**Ciudadana 1-** Y a poco Pedro sí va a ser buena gente. Si él es un cabrón. Namás está pensando en su familia.

**Ciudadana-** ¡Y Francisca en su negocio!

**Ciudadano 1-** Y ustedes en huir.

**Ciudadano 2-** No ps todos somos unos cabrones.

*Silencio*

**Ciudadano 1-** ¿A poco ya su tierrita no les importa?

**Ciudadano 2-** Y quién dijo que yo me quiero largar. *(Pisando fuerte el piso)* Si aquí estoy yo. Y voy a matar si es necesario.

**Ciudadano 1-** ¿Te cae de veras que así se van a arreglar las cosas?

**Ciudadano 2-** Ps tal vez a veces es necesario.

**Ciudadana-** ¿Yo qué voy a andar pensando en eso? Yo tengo niños que cuidar y que prefiero criar lejos de aquí.

**Ciudadano 2-** ¿A poco sí se va a ir usted?

**Ciudadana-** Ps a poco no. Mañana tempranito.

**Ciudadano 1-** ¿No prefiere quedarse en su tierrita?

**Ciudadana-** ¡Nombre!

**Ciudadano 1-** Hay harta gente que mañana tempranito se va a ir.

**Ciudadano 2-** Pura miseria en tierra fértil.

**Ciudadano 1-** Y van a andar de almas errantes.

**Ciudadana-** Ps ya veremos cómo nos las arreglamos. Ha de haber algún lugar mejor.

**Ciudadano 1-** Así como siempre, ¿no? Andamos todos buscando un lugar mejor. Ps por eso les digo que mejor hay que hacerle caso a Francisca.

**Ciudadana-** No, qué va. Si le hacemos como ella dice sólo va a ganar ella. Si aquí tiene su negocio. No lo va a soltar así namás.

**Ciudadano 2-** Ni sé por qué le haces caso.

**Ciudadano 1-** No deja de tener razón.

**Ciudadano 2-** ¿Y Pedro no?

**Ciudadana-** Supieron de los del cuartel Madera, ¿no? Tiene bien poquito.

**Ciudadano 2-** No, yo no sé.

**Ciudadano 1-** Ps algo supe: de que los mataron a casi todos, ¿qué no?

**Ciudadana-** Ps así va a pasar si le hacen caso a él. Igual ese viejo ya se va a morir. Tal vez eso le da más puntos.

**Ciudadano 2-** (*Preocupado*) ¿Mal de mina?

**Ciudadana-** Escarbar profundo es peligroso. Es el polvo de las entrañas de la tierra.

**Ciudadano 2-** ¿Por qué no fue con Doña Cata? Pa que lo cure.

**Ciudadana-** Ah, ps qué se yo.

**Ciudadano 1-** ¿Y cómo se enteró?

**Ciudadana-** Ya estuvo de tanta pregunta. Ps es obvio, sólo miren bien. Escarbar las entrañas de la tierra es condenarse a morir. Y tú la quieres defender como Francisca. Ps mátense.

**Lucía-** ¿No han visto a mi abuela?

**Ciudadano 1-** Seguro anda con Felipe.

**Ciudadana-** No sea grosero, Toño.

**Lucía-** La dejé aquí tantito, y ahorita que volví ya no estaba.

**Ciudadano 2-** ¿Cómo se te pudo ir si apenas y camina?

**Ciudadano 1-** ¿Apenas y camina? ¡Ah, jijos! ¡Si camina harto!

**Ciudadana-** La vimos, hace no mucho. Iba... andaba hablando sola y se despidió muy consternada.

**Ciudadano 2-** Se fue para allá.

*Lucía sale*

**Ciudadano 2-** Eso de cuidar ancianos debe ser pesado.

**Ciudadana-** No quiero imaginar cómo tratabas a tu madre. Oiga nomás: seguro hasta la maltratabas. Si se te ve en la cara que eres rete gacho.

*Salen*

7\*

*Lejos, entre la montaña y los árboles*

**Catalina-** ¿A quién se le ocurrió eso de volar la mina? ¡La que se va a armar! Por eso te me estás apareciendo, ¿qué no? Te los vas a llevar a todos, canija golosa. ¡Ah! ¿Namás algunos? Pobres mineros. Les toca bien duro siempre. No te vas a llevar a mi Lucía, ¿verdá? ¡Contesta, canija! ¡No te vas a llevar a mi Lucía? Si no, ¿pa qué te me apareces? Ta bueno pue, no me contestes. Pus ya qué le hago. Pero no me toques a mi nieta si no, vas a ver. Cuando te toque llevarme te vas a cansar de llevarme, canija. Tanto que me costó criarla, a mí solita. Pa que vengas tan quitada de la pena y te la lleves. No, fíjate que no. Ya la hiciste dura sin su madre, ¿como pa qué la quieres ahora? Y por más que le dije a mi nieta que se fuera, nada que me hizo caso. Terca la Lucía. Pero ahoritita ya se está yendo del pueblo, ¿cómo la ves? *(Llorosa)* No te lleves a mi nieta. ¿Qué quieres que haga?... *(Con sorpresa)* ¿Qué cosas tas diciendo? ¡Respuestas, tu abuela! Ta bien que yo sea vieja, pero no por eso tengo todas las respuestas. Si tú eres la más vieja de todas. ¡No! ¡ai muere! ¡Ta bueno! Namás pa que ya te vayas

de aquí, que ya no me dio gusto verte. ¡Pérate, canija! ¿Pus a dónde quieres que vaya? (*Pensando*) en las entrañas... en las entrañas...

## 8\*

*Los ciudadanos están llevando la dinamita para dentro de la mina*

**Francisca-** ¡A ver, canijos! ¡Pérense aí!

**Pedro-** ¿Y ora qué se trae, Francisca?

**Francisca-** Na, Pedro. Na más que se aguanten tantito.

**Ciudadanos-** (*Varias voces*) ¿Otra vez, Francisca? ¡Vete!

**Pedro-** ¡Sígale!

**Francisca-** ¡Que se estén quietos aí!

**Ciudadanos-** (*Varias voces*) ¡Ya sáquenla! ¡Que se calle!

**Francisca-** ¡Yastuvo bueno de que me quieran callar!

**Ciudadana-** Mejor vete a preparar comida.

**Francisca-** Primero escucha y luego rezongas.

**Ciudadano-** Bueno, pue... y ¿qué nos va a decir?

**Francisca-** Ps que se esperen aí tantito porque ps habemos varios que no pensamos igual que ustedes.

**Pedro-** Se votó, Francisca. No se anden rajando.

**Francisca-** Si no es que nos estemos rajando. Namás hay que gastar opciones.

**Pedro-** ¿Y qué van hacer?

**Francisca-** Nosotros vamos a negociar. Y sólo tienen que esperar a ver si salió el asunto o no.

**Ciudadano-** ¿Y qué van a negociar?

**Ciudadana-** Seguro nos vas a vender a todos.

**Ciudadano-** ¿A poco no estás pensando en tu negocio?

**Ciudadana-** ¿Y a nosotros qué nos va a tocar?

**Francisca-** Ustedes namás no entienden. No se trata sólo de ganar o perder.

**Ciudadano-** Ps a ti te conviene por tu pinche puesto de comida.

**Francisca-** Y están de necios con lo mismo... ni que me fuera a volver millonaria. Apenas y le saco para sobrevivir. Y ustedes ya están pensando no sé qué cosas.

**Pedro-** ¿Y no lo vas a hacer frente a todos nosotros?... el negocio.

**Francisca-** No, a ustedes los necesito aquí, como amenaza.

**Ciudadano-** A mí como que no me queda claro.

**Francisca-** Hay que hacerles sentir miedito, a las gentes del Germán Azar-noséquéchingados. Así, si todo sale bien, nosotros también vamos a ganar. Si no sale el asunto ps ustedes revientan aquí la mina y yastuvo. Somos afortunados de que esas minas están en nuestras tierras, por eso hay que sacarle jugo al negocio.

**Pedro-** No es que desconfíe, pero como que no me va gustando tu idea.

**Francisca-** Ps ya no va siendo asunto de que te guste o no, mira que se te está yendo la gente. Ya ni sé cuántos te quedan...

**Pedro-** Los suficientes como pa seguirle en lo que estamos.

**Francisca-** Ps ai está que no estamos viendo igual la cosa.

**Pedro-** Negociar con ellos no significa que todos ganemos. Namás les vas a terminar dando la razón, de que vengan y hagan sus desmadres.

**Francisca-** Y dale con lo mismo.

**Pedro-** ¡Pues entonces ándale! ¡Ábreles la puerta a esos pinches lobos! Ponte en su boca y vas a ver cómo te van a matar.

**Francisca-** Serénate, Pedro. No podemos sólo perder.

**Pedro-** ¡Chinga tu madre, Francisca! ¡Namás quieres vendernos!

**Francisca-** Ps yo ni vengo a discutir esto contigo. Es una decisión que ya tomamos.

**Pedro-** ¡Ora resulta! Te valió madre el acuerdo. Namás viniste a armar desmadre.

**Francisca-** Tenemos una oportunidad para salir bien parados de aquí y tú sólo andas de chillón.

**Pedro-** ¿Cómo?

**Ciudadano-** Cálmate, Pedro. ¿Qué opinan los demás?

*Silencio*

**Ciudadana-** Pues yo pienso que hay que probar de todo. Vamos a intentar a ver cómo nos va con Francisca y si vemos que no resulta pues le seguimos en lo que estamos.

**Ciudadanos-** (*Varias voces*) ¡Sí! ¡Hay que intentarlo!

*Entra Diego*

**Pedro-** Namás se los van a pendejear. (*Mirando a Diego*) Piensen en sus hijos. No podemos compartir nuestra herencia con los que vienen a robarnos y matarnos. Diego.

**Diego-** ...

**Francisca-** Ps namás hacen falta muchos tanates pa hacer bien las cosas. Pa entrarle en esa agua turbia.

**Ciudadano-** Entonces, ¿van a ir tú y quiénes más?

**Francisca-** Sólo vamos Jorge, Juan y yo, y ya estuvo.

**Ciudadano-** Y sólo esperamos a tener noticias de ustedes. Pa saber si volamos la mina o no.

**Francisca-** ¿De veras me van a hacer que les repita todo? Ustedes aguántanse aquí y al rato volvemos.

*Sale Francisca*

**Pedro-** Ps qué tanto andan mirando... síganle montando la dinamita. Igual vamos a volar la mina.

*Miradas cruzadas de la gente, con desconcierto. Mucho movimiento de personas*

9\*

**Pedro-** Y ora, ¿por qué usted no dijo nada? Se me quedó bien calladito y namás viéndome.

**Diego-** Mira, pa...

**Pedro-** No, no, no... usted me habla con respeto. ¿Por qué se quedó calladito?

**Diego-** Apenas hablé con Lucía. Me dio una noticia que le va a gustar a usted. Mire que usted va a ser abuelo.

**Pedro-** ¡Qué gusto, mijo! ¡Eso me da hartísimo gusto! Si ya decía yo que ustedes se traían algo. ¡Pues lo hubieras dicho ahí delante de todo el mundo! De que no sólo estamos aquí nosotros sino todos los que ahí se vienen ya, todos nuestros hijos y nuestros nietos. ¡Ah, pinche gente! Que siempre terminan dándote la espalda y ahí está que las cosas ya no salen. Y luego ya ves cómo son esas viejas; y sobre todo la Francisca, que bien que le está guiñando el ojo a cuanto minero se para por su puesto. Siempre estas noticias motivan a pelear, a darle un sentido a nuestra causa. Ya toda la gente quiere compartir lo nuestro y pues ahí ya se jodió la cosa. Hay que hacerles entender que esto es pa los nuestros, los que ya van llegando. ¡Pinche gente!

**Diego-** Deténgase tantito, pa.

**Pedro-** ¡Ta bueno! ¡Nombre! ¡Esto hay que festejarlo! Namás que las cosas se comiencen a calmar tantito ya verás la fiesta que le hacemos a tu niño.

**Diego-** Pérese, pa.

**Pedro-** Ps qué se trae.

**Diego-** Pues que le quiero decir otra cosa.

**Pedro-** Pos venga de ai.

**Diego-** Me voy del pueblo.

**Pedro-** ¡Ah, jijos! ¡Ahora me salió rajón!

**Diego-** No, el asunto es muy sencillo.

**Pedro-** Pues el asunto es muy sencillo: usted se me queda y no hay vuelta de hoja.

**Diego-** Perdón, papá.

**Pedro-** No me chingue.

**Diego-** Si no es eso. Sólo así son las cosas.

**Pedro-** Usté no sabe ni lo que dice.

**Diego-** Estará pensando que pa mí es sencillo. Pero la verdad es que no. Y pues nada.

**Pedro-** Haz lo que quieras.

**Diego-** Es la vida la que me arrastra con ella. Tal vez así se abandona lo que uno cree.

*Entra Lucía*

**Lucía-** No encuentro a mi abuela, está desaparecida.

**Pedro-** Pues síganle buscando.

*Pedro sale*

**Diego-** Anda, vamos.

**Lucía-** ¿Qué pasó?

**Diego-** ¿No es evidente?

10\*

*Noche. Los ciudadanos descansan después de preparar toda la dinamita. Pedro llega*

**Pedro-** *(Mareado por el alcohol)* ¡Santiago! Ven pa acá.

**Ciudadano 1-** ¿Qué pasó, Pedro?

**Pedro-** Ven pa acá. Dime la verdad... ¿A poco no tengo razón?

**Ciudadano 1-** ¿Qué de todo?

**Pedro-** Todo.

**Ciudadano 1-** Pues la verdad ni sé qué decirte.

**Pedro-** Cuando vuelva Francisca... ni dejes que vuelva.

**Ciudadano 1-** No, Pedro, ¿cómo voy a hacerle eso?

**Pedro-** ¿Me oíste claritito?

**Ciudadano 1-** Pues yo pienso que sí.

**Pedro-** Pues por eso, ¿o no tengo razón?

**Ciudadano 1-** Mejor descansa, Pedro, ya te ves muy cansado.

**Pedro-** ¿Dónde está Diego?

**Ciudadano 1-** Ya, Pedro, ve a dormir.

**Pedro-** ¿Por qué me mandas a dormir? ¡Que Diego se vaya a chingar a su madre!

¡Ese canijo me va a dejar sólo! ¿Oíste?

**Ciudadano 1-** Acuéstate aquí.

**Pedro-** ¡Le valió madre todo!

*Ciudadano 1 se regresa con sus compañeros y les da entender con gestos que está borracho. Pedro queda acostado*

**Pedro-** Y lo peor de todo: ¿Y ora yo qué hago? ¿Santiago? ¿Me oyes? Si Consuelo viera a Diego seguro se volvería a morir. ¿Y sabes qué es lo peor de todo? Que sé que fue Lucía quien lo convenció. Luego pienso: ps si se van a ir, ¿como pa qué le sigo? Mejor me voy con ellos. Al fin que ya me voy a morir. Pero y luego, ¿qué hago yo allá? ¿O no tengo razón? Porque el asunto es muy simple. Aquí es aquí. Y no es igual allá.

*Silencio*

**Pedro-** Después de 47 años ya está duro cambiar el camino, ¿no? Tal vez ya estoy viejo... y tal vez estar viejo es estar acabado...

**Ciudadana-** *(En susurro)* Usté no está viejo, usté está pendejo.

*Silencio*

**Ciudadano 1-** Ya se tardó Francisca.

**Ciudadana-** ¿No nos habrá vendido?

**Ciudadano 2-** ¿Quién sabe?

**Ciudadano 1-** Pa mí que ya se la quebraron.

**Pedro-** Y si no, cuando vuelva, se la quiebran.

**Ciudadana-** ¿Qué cosas tas diciendo, Pedro? Ya duérmete.

**Pedro-** Ella está allá. Pues que allá se quede. Y los que aquí estamos pues aquí estamos.

*Silencio*

**Pedro-** A lo mejor y muerta ahora sí la gente la apoya.

**Ciudadano 1-** Ya ponte tranquilo, Pedro, que no sabes lo que estás diciendo.

**Pedro-** ¡Nombre! Si lo tengo muy claritito, como si estuviera aquí frente a mí. Si a ella la matan, la gente va a decir: ah, qué hijos de la chingaa. Y vas a ver que ahí sí todos se van a juntar. Y entonces sí las cosas van a comenzar a funcionar. ¡Adiós, mina! ¡Ven! Por eso...

**Diego-** Vámonos a casa, papá.

**Pedro-** ¿Cuál casa, mijo? Usté ya no tiene casa desde que se quiere ir de aquí... ni tierra... No, ni me cargues... si me vas a cargar, ps cargas con todo... Y tanto que te quiero... mi orgullo, ¡chingá! Y te vas a ir. A mi nieto no quiero que le pongas mi nombre... no le cargues lo que tú no quieres cargar... no le cargues esta historia.

**Ciudadano 1-** ¿A quién le hablas, Pedro?

**Pedro-** ¿Cómo que a quién?

**Ciudadano 2-** Se nota que ya va a ser pariente de Doña Cata.

**Pedro-** ¿Dónde está Diego?

**Ciudadana-** Con Lucía. Buscando a Doña Cata, ¿qué no?

**Pedro-** No, ¿dónde está Diego?

*Miradas entre los ciudadanos*

**Pedro-** ¡Dejen de estarme chingando! ¿Dónde está Diego?

**Ciudadano 1-** Ponte tranquilo. No lo hemos visto.

**Pedro-** ¿Qué se traen ustedes?

**Ciudadano 2-** Nada, Pedro.

**Pedro-** Si pa cuando amanezca no ha vuelto Francisca, vuelen la mina.

*Pedro sale*

**Ciudadana-** Avísenle a la gente de que si ven a Francisca, que le digan que no se acerque a Pedro.

11\*

*La gente camina hacia la mina*

**Lucía-** ¿No han visto a mi abuela?

**Ciudadana-** (*Moviendo la cabeza*) ¿Ya miraste en el panteón?

*Sonrisas en los rostros de los ciudadanos*

**Diego-** ¡De qué se están burlando!

**Ciudadana-** ¡Hey! Calmado. No, Lucía, no la hemos visto. Tal vez se perdió en la montaña. O tal vez anda dentro de las minas. Sino es que se la llevaron los canijos esos.

**Lucía-** Vamos, Diego.

**Diego-** ¿No nos van a ayudar?

**Ciudadano 2-** Mejor ya váyanse del pueblo.

*Pausa*

**Lucía-** ¿Alguien ya está en las minas?

**Ciudadana-** Ahorita debe haber mucha gente allí. Ya las van a reventar, en un ratito. A ver si los alcanzan. A ver si allá les ayudan.

**Ciudadano 1-** Oye, Diego, ¿que tu papá anda cazando a Francisca?

**Diego-** ¿Qué?

**Ciudadano 1-** Yo namás te aviso.

**Diego-** ¿Pa dónde se fue?

**Ciudadano 1-** Ah, ps no sé.

**Ciudadano 2-** Mándale tu fantasma. Seguro rapidito lo encuentras.

*Risas entre los ciudadanos. Diego furioso agarra de la camisa a Ciudadano 2*

**Ciudadana-** Nosotros ya nos vamos, Diego. Déjalo.

*Los ciudadanos se van. Diego y Lucía se miran mutuamente*

**Diego-** Voy por mi papá.

**12\***

*Catalina avanza en la oscuridad de la mina con una lámpara en la mano*

**Catalina-** En las entrañas... ps no podía haber otro lugar. Aquí dentro los mineros sólo te hallan a ti. Mal de mina te dicen, ¿sabías? Pero ese sólo es otro de tus nombres. ¿Qué es lo que quieres, pue? Ah, ps así ya descanso mis rodillas, que ya me duelen... ¿Sólo esperamos? Apenas amanece y ya te siento más cerquita. ¿Cómo le hago pa que ya te vayas? Que ya no me gustó tu visita... Respuestas, respuestas... Recuerdo que mi mamá

siempre me dijo que no hay respuesta que no se encuentre; pero hay respuestas que no nos satisfacen. Yo no sé si te deje satisfecha lo que halle... ¿Y por qué no mejor me llevas a mí? Así ya dejas tranquila a la gente de aquí... ¡Nombre! Si tú facilito te llevas al que se te pegue la gana, ¿qué no? Hasta pienso que sólo estás jugando conmigo... ¿Quién viene aí?  
(*Ilumina a Lucía.*) ¡Mi niña!

**Lucía-** ¿¡Qué hace aquí, abuela!?

**Catalina-** Esperas a un niño.

**Lucía-** Ahorita eso no importa.

**Catalina-** ¿Por qué no me dijiste? Vámonos pronto, mi niña.

**Lucía-** Sí, ya nos vamos.

**Catalina-** Ps camínele, hija.

**Lucía-** ¿Qué le pasa?

**Catalina-** Que ya se fue pa no sé dónde, y eso no me gusta.

**Lucía-** No me ande asustando, abuela.

**Catalina-** Intenté parar a la canija, pero es bien tramposa.

**Lucía-** Ya le dije que deje en paz esas cosas.

**Catalina-** ¡Aquí estuvo!

**Lucía-** Abuela, tranquilícese.

**Catalina-** Bajé hasta las entrañas de la tierra pa encontrar la respuesta, y mira, estuvo frente a mí, todo este tiempo, desde toda la inmensa vida. La canija es re-tramposa. ¿Por qué no vienen nuestros muertos a cuidarnos? ¡Ay, María, cuida a tu niña! Que me perdone mi Felipe amado...

### 13\*

*A la entrada de la mina. Llega el mensajero y se para frente a toda la gente.  
Silencio*

**Mensajero-** Creo que ya lo saben. No me hagan gastar saliva. Entréguennos a Pedro y su familia.

*Silencio*

**Mensajero-** Si no nos los entregan, ya saben.

*Silencio*

**Ciudadano 2-** ¿Y Francisca?

*El mensajero esboza una sonrisa. Salen de la mina Lucía y Catalina*

**Mensajero-** Lo demás del trato ya lo conocen. Tomen el dinero y lárquense. Se acabó el tiempo.

*Pausa*

**Ciudadano 1-** Votemos. Sólo les pido que pensemos bien las cosas, ps porque lo que votemos va a repercutir en todos. Yo namás digo que pa mirar pa delante hay que mirar pa atrás. Y ps si miramos, ya nos daremos cuenta en qué nos equivocamos.

*Silencio*

**Ciudadano 2-** ¿Qué votan?

*Silencio*

**Ciudadano 1-** Ya nos amolaron.

**Ciudadana-** Pinche Francisca.

**Ciudadano 1-** Pinche Pedro.

**Ciudadana-** Nosotros no somos ellos.

**Ciudadano 1-** Hay que entregarlos.

**Ciudadanos-** ¡Sí! ¡Entréguenlos! ¡Sí! ¡Que los entreguen!

**Ciudadano 2-** ¡Allí está Lucía!

**Lucía-** ¡Suéltanme! ¡Suéltanme!

**Catalina-** ¡Déjenla! ¡Dejen a mi niña!

#### 14\*

*Lejos, entre la montaña y los árboles. Diego va buscando a su padre, cuando entra Catalina. Lleva golpes en su cuerpo*

**Catalina-** ¡Diego! ¡Huye de aquí! ¡Vete!

**Diego-** ¡Qué...!

**Catalina-** ¡Vete, Diego! ¡No preguntes!

**Diego-** ¿Dónde está Lucía?

**Catalina-** ...

**Diego-** ¿Dónde está Lucía?

**Catalina-** Fue la canija... ora viene por ti Diego viene entre los árboles viene con su brazo estirado y su dedo apuntando pa acá.

**Diego-** ¿Se llevaron a Lucía?

**Catalina-** ¡No vayas al pueblo!

**Diego-** ¿Y entonces pa dónde voy?

**Catalina-** Alguien tiene que sobrevivir.

*Diego le da un beso en la frente a Catalina y sale*

#### 15\*

*Pedro está atento entre los árboles y la montaña*

**Pedro-** ¿Qué hace usted aquí, mijo?

**Diego-** ¿Cómo que qué? Buscándolo. Andan diciendo que usted quiere matar a Francisca.

**Pedro-** Pa mí que esa ya se peló.

*Breve pausa*

**Pedro-** ¿No que se iba a ir?

**Diego-** Ámonos pa la casa.

**Pedro-** Eso me da gusto.

*Silencio*

**Pedro-** Ya estuvo que quién sabe qué pasó con Francisca. Ai muere. Ámonos.

*Silencio mientras caminan de vuelta al pueblo*

**Pedro-** ¿Y qué pasó con las minas?

**Diego-** No sé.

**Pedro-** No las reventaron. Se hubiera oído el estallido desde bien lejos. Pero ya ves cómo es esa gente. Te dan la espalda. O namás que se me haya escapado la Francisca. Ya ves que convenció a la gente...

*Silencio*

**Pedro-** Está muy quieto todo, ¿no?

*Silencio*

**Pedro-** ¿Y Doña Cata?

*Silencio*

**Pedro-** Pobre vieja. Solita que se va a quedar si ustedes se van.

*Silencio*

**Pedro-** ¿Y Lucía?

*Silencio*

**Pedro-** La meritita verdad me molestó que te fueras a ir con Lucía. Pero ya estoy tranquilo. Ese coraje ya se me fue. Qué bueno que aquí estás.

**Diego-** Y aquí me voy a quedar.

*Silencio*

**Pedro-** No me está gustando tanto silencio. Está muy quieto el pueblo. ¿Cuándo se ha visto que los pueblos se queden callados así? De seguro algo pasó.

*Silencio*

**Pedro-** ¿Y si la gente ya se fue? ¿Diego? (*Volteando para todos lados*) ¡Diego!

*Pedro sigue sin encontrar a Diego, y anda el camino de vuelta y regresa y lo llama hasta que finalmente lo halla. Diego yace muerto, colgado de la rama de un árbol. De pronto se oyen los gritos de la gente*

**Ciudadano-** ¡Allí está Pedro! ¡Agárrenlo!

**Ciudadana-** ¡Cuélguenlo también! ¡Cuélguenlo también!

**Ciudadano-** ¡Cuélguenlo como colgamos a Diego!

*Barullo de gente. Pedro escapa*

**16\***

*Catalina está sentada en el camino del árbol. Deshoja una flor*

**Catalina-** Allí estás otra vez, pinche huesuda.

*Silencio*

**Catalina-** Toda una generación... masacrada...

*Silencio*

**Catalina-** Y vienes por más.

*Salen ciudadanos cargando bultos*

**Ciudadano-** ¡Allí vienen! ¡Córranle!

**Ciudadana-** Váyase, Doña Cata. Andan matando a la gente.

*Salen los ciudadanos*

**Catalina-** Y aún no vienes por mí... Cuando me lleves, te vas a cansar de llevarme. Pinche huesuda.

*Comienzan a atravesar el camino soldados armados que van golpeando y matando gente a su paso*

**Soldados-** ¡Lárguense, pinches *tragatierra!*

## 17\*

*En una cueva. Pedro escribe una carta*

**Pedro-** Pienso que las palabras luego se quedan cortitas pa lo que hay que decir.

Pero cómo no decirlas si lo que traigo aquí adentrito es como una tormenta. Yo no le escribo pa narrarle o pa contarle. Ni falta que hace. Usté debió haber tenido las pelotas de venir aquí y verlo por usté mismo. Una de esas imágenes que luego ya no hay palabras pa describirla. Ver a tu hijo colgado... Por eso ni quiero hablarle del dolor, ¿usté qué va a saber? Hoy que las palabras se me atorán aquí en el pescuezo y las vomito, del puro odio, del puritito llanto, y hasta con ganas de matarlo... Usté hizo lo que se le pegó la regalada gana, y mire lo que pasó: ya nos rompió. El todaslasuede, ¡pinche cabroncito!

Pienso que le escribo, señor, pa su cabezota y pa acá dentro (*Toca su pecho*). Pero estoy seguro que lo que yo le diga no lo hará cambiar. Por eso es imposible no preguntarme tantas cosas sobre usté. Si estuviera en mis zapatos y yo en los suyos.

Usté puede cuanto quiere. Hasta habla de la patria y de la tierra y de la unión como si de verdad lo habitaran en su piel. Pero usté y los de su tipo avanzan rompiendo la tierra, rompiendo la patria, rompiendo a la gente, rompiéndolo todo. Como si fueran pinches chamacos pendejos que rompen

sus juguetes. ¡Ay, la inocencia de sus juegos! Señor, ¡mire cuánto puede romper! ¡Y cuánto quisiera romperlo yo a usted!

¡Rompió a mi Diego! Rompió a Lucía... a mi nieto, si eso no doliera, ¿quién sabe qué sería el dolor? Y con ellos me rompió. Esto es un grito amargo, pero tampoco le escribo namás pa quejarme. Qué fácil sería desgarrarme la piel y convertirme sólo en gritos. Y lo que más rabia me da... es pensar que a lo mejor en dentro de usted no hay ni pizca de... usted es todo un monumento a todas estas chingaderas. Qué ingenio tuvo pa quitarnos nuestras tierras y abandonarnos al desamparo de un mundo que nos desconoce. Dándonos a cambio una jodida limosna que más parece un escupitajo. No nos quieran aplacar con sus migajas, jauría de lobos. Y aún así, me cuesta trabajo creer que adentro de usted no haya esa vocecita que le grite y le reclame. Ese es mi granito de fe, así: ciego. El todas las puede. Aquí el que puede es el que vale.

Ni siquiera conozco su rostro. Y ya nos rompió. Nos rompió como el niño que es.

A través de las ideas y los nudos que nos hagamos en la cabezota estamos usted y yo y todos; por encima de ese cerco sólo estamos nosotros mismos. Usted no está loco, ni yo, ni nadie.

Sólo su interés. Fue el que pudo, con todo. Nos pateó como a la piedra que estorba en el camino. O el polvo que sacude de su hombro. Pero por eso aquí le dejo una cartita, parecida a una piedrita. Y no la podrá patear, porque su peso es muy distinto, lleva el peso de esta historia, y que usted va a cargar acá arriba y acá adentro. Y allí se estará como un presagio, una advertencia o tal vez un consejo. Mis palabras se irán conmigo y con el viento, pero el eco va a llegar hartito lejos, muy hondo. Siempre esparciéndose.

No soy ni quiero ser la vocecita de su cabezota, suficiente tengo con la mía. Ahora namás pienso en las aves. Y luego me pregunto, ¿por qué no fuimos aves? Así le cantarí a sol en la mañana o volaría bien alto y muy lejos. Quisiera cantarle a la vida, pero pienso que ya no tiene sentido. ¿Cómo se reconstruye la vida después de tanto daño? ¿Cómo se evita que una ola rompa sobre la arena? Hoy namás me queda salvar mi vida. Oculto en la montaña. Hasta me siento como perro callejero, aullando de dolor todas las noches. Ahogándome con mis ladridos y mis lloriqueos.

*Unos niños juegan en la arena en alguna playa del mundo, y construyen un castillo que se destruye con la llegada de una ola*

**FIN**

## CONCLUSIONES

La modalidad de titulación por obra artística, como su nombre mismo lo indica, tiene como objetivo la creación de una obra artística, acompañado de su sustento teórico. Este trabajo se coloca dentro de la dramaturgia, y desde allí responde a diversas y muy específicas circunstancias políticas, culturales, sociales, teatrales, etc., explicadas en los capítulos anteriores. Finalmente, lo que se obtuvo es un texto teatral que pretende ser la semilla que germine en un montaje. Por lo tanto, es inevitable que de aquí se desprenda la primera conclusión, y tal vez la más evidente, de este proyecto: la hipótesis de *Castillos de arena* no será comprobada sino hasta que el texto sea llevado a escena. Aun así, y hasta que llegue ese momento, dicha comprobación quedaría sujeta a muchas variables (como la calidad del montaje, el efecto causado sobre los espectadores, el contexto sobre el cual ocurran las funciones, las opiniones del público sobre la obra, etc.), por lo que tampoco se aseguraría su comprobación. Por ello mismo, también es posible concluir que cada trabajo teatral es una hipótesis en sí misma y que será comprobada cada que la obra sea representada.

De cualquier forma, y sujetándose a lo que a la dramaturgia específicamente le concierne, las estructuras anecdóticas (es decir, las que siguen apelando a la fábula y a la mimesis) siguen demostrando su vigencia en tanto que, según las estadísticas, el público mexicano todavía las prefiere. Ahora que, si no nos remitiéramos a las encuestas, sólo bastaría con observar el largo alcance que han logrado, sobretudo, los proyectos que comparten dicha estructura (con lo que sólo se confirma lo que las encuestas indican).<sup>14</sup> Por lo tanto, desde este tipo de

---

<sup>14</sup> Podrían citarse ejemplos como: “Más pequeños que el Guggenheim” de Alejandro Ricaño, obra que se estrenó en el 2009 y que a la fecha está a punto de llegar a las 400 funciones. Ahora en 2017 va a tener una temporada más. De igual manera se puede citar “Incendios” dirigido por Hugo Arrevillaga, estrenada en 2010, y que estuvo constantemente volviendo a la cartelera, hasta aproximadamente en 2015 que se le dio fin al proyecto. Esto sólo por mencionar algunos ejemplos que cumplen con las características que aparentemente le satisfacen al público.

dramaturgia se puede ayudar a paliar la falta de audiencia en las salas de teatro mexicanas.

Aunque este tipo de teatro plantea una verticalidad sobre el espectador, Luis Enrique Gutiérrez O.M. (LEGOM) opina que este es un teatro muy cómodo para quienes lo ejecutan como para muchos espectadores y que, sólo si tomara consciencia de esa verticalidad el espectador podría sentirse incómodo, sino hasta humillado, pero, finalmente, cuando se está ahí, como espectador, no molesta nada. Y el hecho de que no moleste entrar a ese juego no quiere decir que sea un borrego o que no se esté abierto a otros juegos. (LEGOM, 2016) Entonces, tal vez pudiera argumentarse que es cuestión de ofrecerle al espectador las otras posibilidades que el teatro contiene, sin embargo, mientras no se construya una fuerte relación con el público en general, el teatro mexicano se verá eternamente repitiendo las mismas formas tradicionales.

Por otro lado, es posible esperar que el contenido de *Castillos de arena* se pueda adecuar al contexto en que se le represente, pues su escritura no estuvo sujeto a un proceso de creación dependiente del montaje escénico, como por ejemplo en el caso de *El rumor del incendio* o *Está escrita en sus campos*, ambas obras de las Lagartijas tiradas al sol<sup>15</sup>. Es decir, el resultado obtenido en este trabajo fue un texto dramático que funciona como una unidad autónoma e independiente de un montaje, lo cual le brinda la facilidad de ser representada en diversos entornos. Por esa misma razón, si se le representara en diversos lugares y por distintos directores, también se puede suponer que alcanzará el interés de un mayor porcentaje de audiencia según se le adecue al contexto específico en que se le quiera poner en escena. Es así que entonces se habrá logrado romper parcialmente con la sujeción del teatro a su territorialidad. Esto es, evidentemente, desde la dramaturgia, lo cual no implica que el teatro deje de responder a sus circunstancias dadas.

---

<sup>15</sup> Es difícil imaginar que otra compañía representara *El rumor del incendio*, no sólo por el proceso de creación, sino que además es tan específica en sus elementos, que una de las tramas esenciales de la obra aborda la biografía de la madre de Luisa Pardo, actriz de dicha obra.

Abordar temas de índole político y social se vuelve necesario ante la efervescencia del descontento popular. Por ello, generar la discusión política, así como representar los conflictos sociales en el teatro, es una manera de generar la reflexión que, tal vez, incluso ayude a vislumbrar la respuesta que necesita la sociedad para salir de sus problemas. Así como afirma Karin Valecillos, “todo teatro surge de la manifestación de un pensamiento y de una postura”, por lo tanto, siempre se estará mostrando un punto de vista (pues en eso consiste la libertad del artista y del creador), sin embargo, el teatro no debe ser panfletario ni adoctrinar al espectador, pues no se le puede decir a la gente cómo pensar. (B, 2013) En este sentido, la función del teatro radicaría en generar que el público reflexione sobre la realidad, con lo cual se comprobaría que el teatro sigue siendo como un espejo de las realidades profundas que conforman a la vida real. O dicho con las palabras de Eric Bentley: “El arte refleja la vida.” (Bentley, 1985, pág. 21) Desde esta perspectiva, se puede decir que la utilización del realismo fue efectiva para la creación de *Castillos de arena*, pues con el texto se creó un reflejo de lo que se percibe de la realidad y, por lo tanto, será probable inducir al público hacia la reflexión.

Aunque *Castillos de arena* toma muchas de sus características a partir de *La Destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes Saavedra, su carácter trágico responde a otras circunstancias. Pues la tragedia, como género aparente de la obra, fue una mera consecuencia de la anécdota que se iba hilando, más que por la imitación al autor del *Quijote*. Dicho resultado no era del todo esperado, pues no se buscaba de antemano llegar a ese final ni imponer una forma ni género. Usualmente se le define a la tragedia como una obra que representa una acción humana funesta y que a menudo termina con una muerte. Sin embargo, y de una manera más puntual, para Aristóteles, citado por Patrice Pavis, la tragedia es una imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, en un lenguaje distintamente matizado según las distintas partes, efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato, y que suscitando compasión y temor lleva a

cabo la purgación de tales emociones. “El *mito* es la *mímesis* de la *praxis* a través del *pathos* hasta la *anagnórisis*.” (Pavis, 2015) o, dicho de otro modo: “La historia trágica imita acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la piedad, hasta el momento del reconocimiento de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal.” (Pavis, 2015) Es así que, hasta este punto, *Castillos de arena* se acopla a dicha definición.

En la obra, el personaje de Pedro apenas alcanza a decir sobre Germán Azar, líder de los sitiadores, que: “Sólo su interés. Fue el que pudo, con todo. Nos pateó como a la piedra que estorba en el camino. O el polvo que sacude de su hombro. [...] No soy ni quiero ser la vocecita de su cabezota, suficiente tengo con la mía.” Es decir, este personaje realiza una *anagnórisis*<sup>16</sup> (Pavis, 2015, págs. 386-387), o reconocimiento, pues se da cuenta de su propia condición como de lo que originó todo el conflicto. Que, aunque no habla específicamente de su propia responsabilidad, se alcanza a reconocer que en su *conciencia* también existe una culpa, tras referirse a que con la “vocecita” en su cabeza tiene suficiente.

Puesto que al final de toda tragedia sólo se halla la destrucción o la muerte, “es completamente concebible que aquello que en este caso especial tuvo que finalizar con muerte y destrucción sea parte de un todo trascendente y adquiera su sentido de las leyes que rigen este todo. Y si el hombre aprende a conocer estas leyes y a comprender su juego, ello significa que la solución se encuentra en un plano superior a aquel en que este conflicto tuvo la muerte como final.” (Pavis, 2015, pág. 52) Pero como los personajes *no comprenden el juego*, inevitablemente la muerte estará rondando alrededor de ellos, y andará por los caminos del pueblo de Las Ánimas, y sólo puede ser percibida por la anciana del pueblo, Catalina, quien conoce más de eso por su experiencia como cercanía con los muertos.

---

<sup>16</sup> **Anagnórisis (reconocimiento)**- Cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, reconocido la fuerza de su destino o de una ley moral, y su rol en el universo dramático o trágico.

Arthur Miller, en cambio, explica que una regla general (aún con sus excepciones) radica en el sentimiento trágico que nos evoca una obra, la cual estaría en relación a algún personaje que entrega su vida para asegurar lo único que le queda: su dignidad.<sup>17</sup> Mientras que “el numantino nace libre y se cría libre porque es un ser humano, [y que] negarles la humanidad es convertirlos en esclavos.” (Vivar, 2004, pág. 35), para la gente de Las Ánimas, pero particularmente para Pedro y Catalina en *Castillos de arena*, su humanidad no sólo se ve negada, sino transformada hasta ser equivalente a la de un perro callejero. No se les requiere para ser esclavos ni continúan luchando porque perdieron toda motivación para hacerlo. Es decir, ni siquiera salvan su propia dignidad.

En otro nivel, el tema del poder se relaciona con la tragedia porque para *Castillos de arena*, “en el fondo, se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y [que] puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando sólo tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico” (Lesky, 2001, pág. 48), ya que el poder es: la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad (Weber, 1977). Aunque en la historia contada por *Castillos de arena* pudiera haber un acuerdo entre todos los opuestos, los personajes están empecinados con sus propios intereses que lo único que puede surgir a través de ese conflicto es una tragedia. Este tipo de tragedia es cercana a la que según Oscar Walzel, en su estudio *La tragedia según Schopenhauer y la tragedia de hoy*, Schopenhauer llamó la tragedia de las circunstancias, la cual es originada cuando cosas opuestas, pero igualmente justificadas, provocan un conflicto. (Lesky, 2001, págs. 66-67)

---

<sup>17</sup> “As a general rule, to which there may be exceptions unknown to me, I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing—his sense of personal dignity. From Orestes to Hamlet, Medea to Macbeth, the underlying struggles that of the individual attempting to gain his "rightful" position in his society.”

Finalmente, es importante acotar que el concepto de tragedia está sujeto a momentos históricos específicos y, por lo tanto, a formas igualmente específicas. Por lo que se puede afirmar que lo que se obtuvo con *Catillos de arena* no fue una tragedia como tal, sino una obra trágica, pues los elementos que la constituyen le dan ese carácter sin necesariamente seguir toda la tradición que conformó a la tragedia como género teatral (el lenguaje elevado y poético en el caso de la Grecia Antigua o las tres unidades aristotélicas, además de la del decoro, como en las tragedias de Jean Racine). Entonces, a través de los conflictos que presenta la tragedia será posible hacer que el espectador se compadezca o se conmueva por el personaje.

En cuanto al tema de la patria, si se realiza un repaso sobre el contexto histórico específico que rodea a Numancia, Isabel Cadenas Cañón, en su ensayo *La Numancia de Alfonso Sastre: ¿tradición cervantina para desenterrar la memoria?*, señala que: “Numancia pasó a ser considerada como el mito que mejor definía el ‘carácter español’ y, en momentos de exaltación nacional, fue utilizada hasta la saciedad para legitimar el poder establecido y unificar la esencia de ‘lo español’.” (Cañón, 2008) Pues, “[en España del siglo XVI] reina el ideal de los orígenes góticos del pueblo español. Los reyes castellanos son vistos como los herederos legítimos de los reyes godos, que unificaron la península bajo el catolicismo. Esta filiación les brinda una ocasión ideal para justificar las ansias imperialistas de la corona.” De modo que, cuando Miguel de Cervantes escribe su obra, “[esta] se inscribe en la tentativa de varios autores españoles de crear una verdadera ‘tragedia nacional’ para el gran público.” (Cañón, 2008)

De esta manera es que Cervantes, y a juicio de Isabel Cadenas Cañón, representa a España:

Numancia perece, pero Escipión no consigue vencer. Y esto por dos motivos: en primer lugar, porque ante la falta de supervivientes que llevar a Roma, el Imperio jamás le reconocerá como triunfador de la batalla. En

segundo lugar, porque, inscrita en la corriente de mesianismo hispanogótico en la que se encuentra la obra, la redención del pueblo no se sitúa en el presente, sino en el futuro, que es, gracias al juego de planos temporales, el presente de Cervantes. Numancia, por tanto, no perece, y, lo que es más importante, no es derrotada. [...] Cervantes sabe que la historia de Numancia es de todos conocida. Sabe que los orígenes de España pueden situarse en ese contexto de resistencia contra el romano invasor; Numancia, por este lado, equivale a la España original y así lo percibirían sin duda los espectadores, como un canto a la grandeza de los ‘castellanos viejos’, una de las cuestiones vertebrales de la España del Siglo de Oro. Pero Cervantes no olvida que España es *también* el Imperio romano de su presente, y tiene ante sus ojos las atrocidades que cada día se cometen en su nombre. (Cañón, 2008)

De igual forma, la historia de Masada tiene tanta fuerza simbólica para la comunidad judía que, en la actualidad, uno de los lemas del ejército israelí es: “Masada no volverá a caer”, entonces, los reclutas pasan su última noche de entrenamiento en un viaje a través del desierto para ver el amanecer en la gran fortaleza.<sup>18</sup> (Seward, 2009, pág. xiii).

En cambio, *Castillos de arena* difiere contundentemente con intentar ser una historia de exaltación patriótica, de la forma en que se les ha interpretado tanto a Masada como a Numancia. Cito:

**Mensajero-** Compatriotas, la lucha se ha extendido ya por mucho tiempo y sólo lograron dividirnos. Vivimos una época de grandes adversidades... blablablá... y para hacerles frente, blablá, el grupo de rebeldes blablá... dañando así la integridad de la nación. La tierra es riqueza, y la riqueza es hacia donde todos queremos llegar. Blablablá. Esta riqueza es de todos, por

---

<sup>18</sup> “One of the mottoes of the modern Israeli army is “Masada shall not fall again!” and recruits spend their last night of training trekking through the desert to see dawn break over the great fortress.”

eso los necesitamos. Si es necesario aplicaremos la fuerza. Blablablá... decidimos extenderles la mano, bien abierta, para estrechárnoslas y darle fin a esto en hermandad. Vivimos en una tierra de gran riqueza y su unión hará la diferencia.

Cuando la lucha del pueblo de Las Ánimas se ve derrotada, el personaje de Pedro, oculto, afirma en una carta: “Usted puede cuanto quiere. Hasta habla de la patria y de la tierra y de la unión como si de verdad lo habitaran en su piel. Pero usted y los de su tipo avanzan rompiendo la tierra, rompiendo la patria, rompiendo a la gente, rompiéndolo todo.” Entonces lejos de hablar de la unión como ocurre con Masada y Numancia, *Castillos de arena* termina por exponer el proceso de desintegración de la comunidad en beneficio o detrimento del interés individual. Pues, en un frágil intento de *empoderamiento*, lo que prevaleció fue el esfuerzo de cada uno de los personajes por imponer su propia voluntad, por lo que terminan causando la muerte de sus seres queridos, así como su propia destrucción. Cito:

**Pedro-** ¡Rompió a mi Diego! Rompió a Lucía... a mi nieto, si eso no doliera, ¿quién sabe qué sería el dolor? Y con ellos me rompió. [...] ¿Cómo se reconstruye la vida después de tanto daño? ¿Cómo se evita que una ola rompa sobre la arena? Hoy namás me queda salvar mi vida. Oculto en la montaña. Hasta me siento como perro callejero, aullando de dolor todas las noches. Ahogándome con mis ladridos y mis lloriqueos.

Por lo tanto, el pueblo de Las Ánimas es un lugar que se está convulsionando por una lucha de poderes; tanto en contra de los sitiadores, como entre ellos mismos. Dicho enfrentamiento, que es lo mismo que hablar sobre el poder, es un tema que difícilmente tendrá una salida sin tragedia, y es que en la historia de *Castillos de arena* aplicaría el dicho: “a río revuelto, ganancia de pescadores.” Y que al final sólo queda una tierra rota, dividida, fragmentada. Sin patria, ya que ni siquiera se pueden quedar donde están enterrados sus muertos, en contraste a lo que diría la gente del cuento de Juan Rulfo, “Luvina”, que no abandonan el pueblo porque si

no “¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos” (Rulfo, *El llano en llamas*, 1983, pág. 123). Es así que la tragedia no sólo está en la muerte de los personajes, si no en la destrucción total de estos, quienes seguirán con vida sin su tierra, como equivalente a la patria, sin dignidad y sin todo lo que alguna vez fueron, ni sus muertos. Es decir, la muerte los trasciende hacia la nada. De este modo, se puede afirmar que se cumplió con el objetivo de crear con *Castillos de arena* no una versión o readaptación de la obra cervantina ni de Masada, sino una creación nueva y original.

*Castillos de arena* está lleno de referentes que, sin nombrarlos, apelan a la realidad misma. Pocos meses después de haberse escrito la conclusión de la obra, donde Pedro está refugiado en una cueva, el periódico de *La Jornada* publicó una entrevista que dice así: “Llevo 18 años huyendo, viviendo en cuevas, donde tallo la lechuguilla, por la que me pagan tres pesos por kilo; también aprovecho la candelilla y el orégano. Como ejidatario me dediqué a la extracción de mármol, pero los narcos me obligaron a darles la maquinaria. A mi familia la acabaron: mataron a mis tres hijos, a cuatro hermanos y primos. Tengo rabia y coraje porque veo cómo la violencia se apodera de Durango, y las denuncias que presentamos los ejidatarios son ignoradas por la autoridad. [...] Otros ejidatarios, como yo, también son nómadas; nuestras áreas de seguridad son las cuevas. A veces comemos de lo que logramos cazar; sé que es ilegal, pero no hay más para comer.” (U., 2014) Esto sólo vino a reafirmar contundentemente la conclusión que ya estaba escrita en la obra sobre el personaje. De esta manera se llegó a un resultado no esperado, donde la realidad y la ficción convergieron de tal modo que terminaron por ser correspondientes el uno con el otro.

De igual modo, la muerte de los personajes jóvenes (Diego y Lucía y del bebé que lleva dentro) sólo es la consecuencia de las acciones realizadas por las generaciones mayores; en el mundo real la herencia de los errores pasados ha provocado que las generaciones de jóvenes se pierdan o que sigan padeciendo hasta la fecha las graves crisis que les legaron (desde las económicas hasta las

políticas y culturales). Tanto es así que tenemos a las llamadas generaciones “Boomerang”<sup>19,20</sup> hasta la “Nini”<sup>21</sup>.

Cabe agregar que, aparte de todos los referentes ya citados sobre las policías comunitarias, también hay citas textuales de entrevistas a indígenas ultrajados por el ejército, durante los enfrentamientos con el EZLN en el 94 y que ayudaron a describir un panorama de violencia en el texto teatral.

Con todos estos elementos, aparte de los resultados de las reflexiones que el texto indujo a llevar a cabo, se necesitaba de un título que concentrara la totalidad de la obra. El título, en este sentido, fue el resumen de una conclusión a la que se llegó, pero cuya forma requería ser poética para transmitir la idea sin regalar la historia. Si bien *Castillos de arena* hace referencia a un dicho popular, su origen ocurrió de una experiencia personal y que, tras pensarla, se descubrió que permitiría crear una imagen poética igualmente poderosa y que requería su lugar en una acotación para hacerla visible en el escenario.

En cuanto a la modalidad seleccionada para la titulación, se puede comprobar a través de este trabajo que las creaciones artísticas son hechas por medio de investigaciones profundas y cuyo resultado se ve concretado en la obra final. Aunque investigadores como Jorge Dubatti dudan de esta afirmación, es cierto, en cambio, que no hay trabajo sin indagación, a pesar de que todo el proceso pudiera no verse reflejado en el resultado final. Por otro lado, la titulación por obra artística

---

<sup>19</sup> [...] “como consecuencia de la crisis económica de 2007-8, los sueños de independencia de muchos padres e hijos tendrán que esperar. La tendencia de los últimos años de los jóvenes de la “Generación Boomerang”, una alusión al hecho de que regresaron al punto de partida, es regresar a vivir con sus padres, ya sea por estar desempleados o porque, a pesar de trabajar, no pueden pagar un alquiler.”

<sup>20</sup> “El estudio de la Universidad de Ohio admite que también puede haber aquí una parte de razones achacables a un cambio cultural, pues los jóvenes cada vez se casan más tarde. Pero en su inmensa mayoría, las razones que justifican a la “generación boomerang” son económicas.”

<sup>21</sup> “Las cifras son claras. El informe Panorama de la Educación 2013, realizado por la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos (OCDE) arroja que México tiene el tercer porcentaje (24%) más alto de jóvenes que ni estudian ni trabajan. [...] El estudio, que tomó en cuenta a los 34 países de la OCDE, aclara que la nación mexicana es sólo superada por Turquía e Israel. [...] Ser “nini” implica perderse de oportunidades, no desarrollar las capacidades individuales y no tener un desarrollo óptimo para el alcance de metas, han coincidido diversos estudiosos.”

es no sólo la creación de una obra y una reflexión y explicación sobre la misma, sino también un registro del proceso por el cual se atravesó para crearla. Dicho registro bien puede funcionar para indagar más sobre los procesos creativos, así como para mejorarlos todavía más. Entonces, en resumen, esta modalidad es, en la práctica, a lo que se dedica la gente de teatro: a hacer teatro.

Finalmente, para concluir con este trabajo, ante todas estas crisis, no es posible que aún no exista una respuesta por parte de la sociedad para solucionarlas. *Castillos de arena* condujo a hacer un trabajo de análisis y reflexión en torno a todos los conflictos que están ocurriendo y que, aunque en la obra vaya implícita la opinión personal, el discurso de la obra es un resultado al que se llegó más por deducción que por imposición ideológica. Por eso, *Castillos de arena* se resumiría más puntualmente como un grito de desesperación ante la ausencia de solución a los conflictos sociales que aquejan a nuestro México de hoy.

## REFERENCIAS

- Adams, R. (2008). *Empowerment, participation and social work*. New York: Palgrave Macmillan.
- Aristóteles. (2006). *La Poética*. Alianza Editorial.
- B, M. A. (19 de agosto de 2013). *el teatro no debe ser panfletario ni adoctrinar al espectador*. Obtenido de [www.el-nacional.com](http://www.el-nacional.com): [http://www.el-nacional.com/escenas/teatro-debe-panfletario-adoctrinar-espectador\\_0\\_247775241.html](http://www.el-nacional.com/escenas/teatro-debe-panfletario-adoctrinar-espectador_0_247775241.html)
- Bentley, E. (1985). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Beristáin, H. (2010). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Cañón, I. C. (Octubre de 2008). *La Numancia de Alfonso Sastre: ¿tradición cervantina para desenterrar la memoria? (En línea)*. Obtenido de 1º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.303/ev.303.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.303/ev.303.pdf)
- Cardoso, O. J. (s.f.). *Francisca y la muerte*. Obtenido de Biblioteca Digital del ILCE: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=francisca&pag=2>
- Castañeda, S. (2006). *La negación del número. La guerrilla en México, 1965-1996: una aproximación crítica*. México: CONACULTA/Ediciones sin nombre.
- Castellanos, L. (21 de octubre de 2014). *La transformación de "Papá Pitufo"*. Obtenido de [eluniversal.com.mx](http://archivo.eluniversal.com.mx): <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2014/impreso/la-transformacion-de-8216papa-pitufo-8217-219561.html>
- Cervantes Saavedra, M. d. (1896). *Teatro Completo*. Madrid: Biblioteca Clásica.
- Conaculta. (Agosto de 2010). *Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales*. Obtenido de [http://www.cultura.gob.mx/encuesta\\_nacional/](http://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/)
- Crespo, J. M. (2013). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Egri, L. (1972). *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of human motives*. New York: Touchstone.
- Ehasz, A. (Escritor), & DiMartino, M. D. (Dirección). (2006). *The Crossroads of Destiny* [Película].
- Finanzas.com. (5 de Julio de 2013). *"La generación "boomerang" emerge con fuerza en EEUU*. Obtenido de <http://www.finanzas.com/noticias/economia/20130507/generacion-boomerang-emerge-eeuu-2308028.html>
- Flores, É. (4 de Julio de 2015). *Cherán, el pueblo que dijo no a políticos, campañas y elecciones*. Obtenido de Milenio.com: [http://www.milenio.com/politica/cheran-usos\\_y\\_costumbres\\_cheran-cheran\\_michoacan\\_0\\_530346974.html](http://www.milenio.com/politica/cheran-usos_y_costumbres_cheran-cheran_michoacan_0_530346974.html)

- Gaglianone, V. (14 de marzo de 2014). *La generación boomerang regresa al nido*. Obtenido de [www.laopinion.com](http://www.laopinion.com): <http://www.laopinion.com/2014/03/14/la-generacion-boomerang-regresa-al-nido/>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Kartun, M. (2004). El Cuentito. En L. M. Moncada, *Versus Aristoteles, Ensayos sobre dramaturgia contemporánea* (págs. 25-29). Anónimo Dramas Ediciones.
- La Jornada en Línea. (24 de Julio de 2013). *El pueblo que venció al crimen organizado. Testimonio de un policía comunitario en Michoacán*. Obtenido de La Jornada en Línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8M79tqOcgAY>
- LEGOM, L. E. (11 de enero de 2016). "Y dale con la escena expandida". Obtenido de [teatromexicano.com.mx](http://teatromexicano.com.mx): <http://teatromexicano.com.mx/5166/y-dale-con-la-escena-expandida/>
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia, España: Cendeac (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo).
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: Quaderns Crema, S.A.
- Marcos, S. I. (24 de mayo de 2014). *Entre la luz y la sombra*. Obtenido de [www.enlacezapatista.ezln.org.mx](http://enlacezapatista.ezln.org.mx): <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>
- Mégevand, M. (2013). Coralidad. En J.-P. Ryngaert, *Nuevos territorios del diálogo* (págs. 39-43). México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Monroy, J. (22 de Julio de 2015). *Mireles se queda en prisión por nuevo delito*. Obtenido de [eleconomista.com](http://eleconomista.com.mx) : <http://eleconomista.com.mx/sociedad/2015/07/22/mireles-se-queda-prision-nuevo-delito>
- Mouawad, W. (2011). *Litoral, Incendios. Parte I y II de la Tetralogía "La sangre de las promesas"*. México: Los textos de la Capilla.
- Murillo, A. D. (14 de Septiembre de 2013). *Ahorita ya no sé si tengo fe*. Obtenido de [www.sinembargo.mx](http://www.sinembargo.mx): <http://www.sinembargo.mx/opinion/14-09-2013/17424>
- Olgúin, D. (4-28 de julio de 2013). *Los Conjurados*. (Los Conjurados Teatro, Intérprete) El Milagro, Ciudad de México, México.
- Osorio, I. C. (2005). *Tiempo de Guernica*. México: Editorial Praxis.
- Padgett, H. (16 de Marzo de 2015). *Después de Castillo: El triste fin de la rebelión de febrero*. Obtenido de [sinembargo.mx](http://www.sinembargo.mx): <http://www.sinembargo.mx/16-03-2015/1281129>
- Pavis, P. (2015). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Espasa Libros Paidós.
- Paz, O. (1997). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Pompa-Alcalá, I. (s.f.). #YoSoy132: el fracaso político de la juventud progre mexicana. Obtenido de <http://nofm-radio.com/2016/05/yosoy132-el-fracaso-politico-de-la-juventud-progre-mexicana/>
- RedNoticiero. (24 de Julio de 2013). *Policías comunitarios toman la Alcaldía de Aquila, Michoacán*. Obtenido de RedNoticiero: <https://www.youtube.com/watch?v=ek6UqRxClqk>
- Revista del Consumidor. (30 de enero de 2013). *Consumo cultural, el teatro en México, Primer... segunda... tercera llamada... ¡comenzamos!* Obtenido de Revista del Consumidor: <http://revistadelconsumidor.gob.mx/?p=27895>
- Rulfo, J. (1983). *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, J. (1985). *Pedro Páramo*. Barcelona, España: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Sáinz, F. C. (1982). *Diccionario de la Literatura*. Madrid: Aguilar S. A. Ediciones.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Saucedo, M. B. (2004). *Léxico de la minería. Estudio semántico-Lexicológico de la unidad minera de Uchucchacua*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. EAP. de Lingüística.
- Seward, D. (2009). *Jerusalem's Traitor. Josephus, Masada, and the Fall of Judea*. Cambridge: Da Capo Press.
- Sicilia, J. (3 de abril de 2011). *Javier Sicilia: carta abierta a políticos y criminales*. Obtenido de [www.proceso.com.mx](http://www.proceso.com.mx): <http://www.proceso.com.mx/266990/javier-sicilia-carta-abierta-a-politicos-y-criminales>
- Sinisterra, J. S. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. España: Ñaque Editora.
- Subversiones. (24 de julio de 2013). *Comunicado Policía Comunitaria por Aquila libre y Grupo de Autodefensa*. Obtenido de subversiones.org Agencia Autónoma de Comunicación: <http://subversiones.org/archivos/10766>
- Szyborska, W. (2012). *Poesía no completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- T., A. P. (2004). Fábula y trama en los modelos dramáticos no aristotélicos. En L. M. Moncada, *Versus Aristóteles Ensayos sobre dramaturgia contemporánea* (págs. 30-41). Anónimo Dramas Ediciones.
- Turner, V. (1985). *On the Edge of the Bush: Anthropology as experience*. Arizona: University of Arizona Press.
- U., M. P. (18 de agosto de 2014). *"Entrega tus tierras; si denuncias, te mueres", la ley del crimen organizado en zonas rurales*. Obtenido de Periódico La Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/2014/08/18/politica/008n1pol>

Univision.com. (25 de Junio de 2013). *Los 'ninis' están creciendo en México*. Obtenido de [www.univision.com: http://www.univision.com/noticias/noticias-de-mexico/los-ninis-estan-creciendo-en-mexico](http://www.univision.com/noticias/noticias-de-mexico/los-ninis-estan-creciendo-en-mexico)

Vega, L. d. (2009). *Fuenteovejuna*. Madrid: Cátedra.

Vivar, F. (2004). *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

Weber, M. (1977). *Economía y Sociedad, V. 1*. México: Fondo de Cultura Económica.