



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Catalana  
Doctorado en Estudios Teatrales



# **La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015): archipiélagos, edición y autores**

Tesis doctoral de:  
**Cristián Josué Cortés Jiménez**

Director:  
**Dr. Francesc Foguet i Boreu**

Barcelona, noviembre de 2019



## Agradecimientos

Gracias a mis padres por el apoyo, a mi hermana por su entusiasmo y a mi hijo por su curiosidad, buen humor, inteligencia y comprensión. Gracias a toda la familia que me acompaña de maneras tan distintas como sus formas de pensar.

Le doy las gracias a Albert y César por prestarme su casa en Palouet, que me sirvió de retiro para completar estas páginas, y por ser vigilantes de mi bienestar en el día a día. En especial, a Albert por los ánimos, su visión práctica y su amistad.

Agradezco a mis amigos. A Elizabeth, Demian, Citlali y Rafael, por reunirnos periódicamente para hablar de teatro, ese fue el inicio de este proyecto. A Alondra por cuestionar sin tregua y a Ernesto por su visión proactiva y entusiasta.

Gracias a esos pequeños grandes apoyos de Lluís y Clotilde, Sonia y Ferrán, Arlette, Juan Pablo M., Juan Pablo S., Víctor, Antonio, Josep y Maria, Enid, Rita e Iván.

Gracias a mi director, Francesc, por guiarme en el proceso de investigación e insistir para que profundizara la visión del objeto de estudio.

Gracias a mis compañeros del mundo editorial, Antonio, Iván, Gabriel, Lorena, Daniela, Antonieta y Alma, con ellos emprendí un camino que ha marcado mi vida.

Gracias a todas estas personas, he establecido conexiones entre dos campos de conocimiento en que me he desarrollado: la dramaturgia y la edición.

Gracias.





# Índice

Introducción.....	7
1. Los archipiélagos de la dramaturgia mexicana.....	23
1.1. El realismo y el costumbrismo.....	24
1.2. Lo fantástico: el realismo mágico, el surrealismo y lo mítico.....	42
1.3. El compromiso social: el hiperrealismo, el teatro documental y el social.....	54
1.4. El mundo sórdido.....	63
1.5. El teatro comunitario.....	70
1.6. Los juegos escénicos.....	79
1.7. Lo discursivo: el realismo virtual, la hipertextualidad y la narraturgia.....	91
1.8. El grotesco: la farsa y el teatro de cabaret.....	105
1.9. Conclusiones.....	113
2. La edición de textos dramáticos en México.....	119
2.1. Las líneas editoriales.....	123
2.1.1. Los archipiélagos más y menos publicados.....	123
2.1.2. Los autores reconocidos y los emergentes.....	146
2.1.3. La visión centralista o la regional.....	165
2.1.4. La apertura a otros géneros literarios y nacionalidades.....	176
2.1.5. Los valores literarios y los escénicos.....	204
2.2. La enunciación editorial.....	216
2.2.1. La presentación del libro: formato y portada.....	216
2.2.2. La puesta en página: la distribución gráfica y los recursos lingüísticos.....	246
2.2.3. Los paratextos.....	293
2.3. Conclusiones.....	308

3. Autores y textos emblemáticos de la dramaturgia publicada.....	317
3.1. El realismo: Luisa Josefina Hernández .....	317
3.2. Lo fantástico: David Olguín .....	331
3.3. El compromiso social: Víctor Hugo Rascón Banda.....	341
3.4. El mundo sórdido: Hugo Abraham Wirth.....	351
3.5. El teatro comunitario: Neyra del Carmen Ovando.....	358
3.6. Los juegos escénicos: Sabina Berman.....	366
3.7. Lo discursivo: Bárbara Colio, David Gaitán y Alejandro Ricaño .....	383
3.8. El grotesco: Ana Francis Mor y Gerardo Mancebo del Castillo .....	397
3.9. Conclusiones.....	405
 Conclusiones generales.....	 411
 Bibliografía.....	 425
 Anexos.....	 449

## Introducción

La dramaturgia mexicana tiene raíces en las prácticas rituales y manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas, cuyas características no encajan con las concepciones occidentales de teatralidad, pero que, como veremos más adelante, aún se manifiestan en ciertos textos y representaciones. En la época colonial, los referentes son la literatura y el teatro de España. En el siglo XVI, el teatro de evangelización contribuyó en la propagación de la religión católica. Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) es el ejemplo del amalgama de las corrientes peninsulares y de la creatividad y el pensamiento novohispano. A pesar de la guerra de independencia, la influencia española perduró hasta la primera mitad del siglo XX. Como ejemplo mencionamos a los autores románticos Fernando Calderón (1809-1845) y José Peón y Contreras (1843-1907), quienes además tenían como referente la cultura francesa. A principios del siglo XX, la actividad teatral era una mezcla de teatro popular —denominado “de revista” o “de carpa”, que explicaremos posteriormente— y el culto —en el que se presentaban numerosas obras de autores españoles como Echegaray, Benavente y Álvarez Quintero. En las décadas de 1920 y 1930, comenzaron las exploraciones por buscar un teatro con una estética distintiva a la española por medio del teatro experimental o de vanguardia y el mexicanista, que se interesaba por recuperar las raíces indígenas y descubrir la identidad nacional.

En la historia del teatro mexicano contemporáneo, se toma como punto de partida a los primeros dramaturgos que se formaron profesionalmente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, en la década de 1950. Entre ellos, se encuentran Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Jorge Ibarguengoitia. De acuerdo con Armando Partida (1988a), Fernando de Ita (1991, 2004) y Luis Mario Moncada (2011), ellos transformaron el realismo y el costumbrismo tradicionales al enfocarse en las transformaciones sociales de ese entonces: nacía la clase media y las ciudades crecían —hubo una gran migración de los ambientes rurales a los urbanos—. No obstante, las características dramáticas son las convencionales. Por ejemplo:

retrato detallado de los personajes, estructuras cerradas con planteamiento, desarrollo y desenlace. Las innovaciones se encuentran en el empleo del lenguaje y en las críticas implícitas a las condiciones de vida y a las formas de pensamiento, como el machismo.

En las décadas de 1960 a 1980, el teatro mexicano recibe influencia de las corrientes dramáticas europeas, como el teatro épico de Bertolt Brecht, el documental de Peter Weiss, el político planteado por Erwin Piscator, y del teatro del absurdo. Estas visiones favorecen que los autores se alejen de las estructuras cerradas y recurran a fuentes testimoniales, periodísticas e históricas. En este periodo se acaba el “milagro mexicano” —los historiadores llaman así al periodo de 1940-1960 en que hubo desarrollo económico y social en México— y comienza una cadena de crisis sociales y políticas. Por tal motivo, los autores se interesan en reflexionar y denunciar los conflictos políticos, como el abuso de poder y la corrupción. Sin embargo, la censura y la opresión es muy fuerte. Como ejemplo, mencionamos la represión al movimiento estudiantil y obrero de 1968: el 2 de octubre de ese año, el ejército mató a manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas, localizada en Tlatelolco, Ciudad de México. Las piezas teatrales no podían hacer un juicio frontal (por la censura) a los políticos ni a otros responsables de los conflictos de ese momento.

En la década de 1980, Víctor Hugo Rascón Banda, Vicente Leñero, Sabina Berman y Jesús González Dávila, entre otros dramaturgos, prueban nuevas estéticas, estilos y temáticas. Sin llegar a tener por completo una visión posmoderna, estos dramaturgos emplean en sus textos recursos como la fragmentación de la estructura, la simultaneidad de acciones y el juego con tiempo y espacio. Asimismo, toman una actitud más activa con respecto al escenario. Dejan atrás la idea del autor que plantea una historia detrás de un escritorio, sino que fomentan la noción de que el dramaturgo es un creador escénico, que desde sus escritos plantea retos para el montaje y emplea recursos escénicos

En la década de 1990, se observa que la dramaturgia tiene influencia del cine y la televisión. Por tal motivo, se incluyen elementos tecnológicos en las obras y dan continuidad a los recursos posmodernos que se introdujeron anteriormente. Los dramaturgos de este tiempo, como David Olguín, Jaime Chabaud, Estela Leñero, Luis Mario Moncada y Gerardo Mancebo del Castillo, entre otros, desconocen como maestros a los autores de tiempos anteriores y rechazan

clasificaciones, como formar una generación. De acuerdo con Elvira Popova (2019), estos autores interpretan la realidad desde una perspectiva individual y no social —como lo hicieron predominantemente los autores desde la década de 1960 hasta la de 1980—. Por otra parte, en este periodo comenzó a escribirse teatro en diferentes regiones del país. La actividad dramática ya no se centraba únicamente en la Ciudad de México.

En la década de 2000, surgen autores como Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Édgar Chías, Denisse Zúñiga, Elena Guiochíns, Alejandro Ricaño, Adrián Vázquez e Itzel Lara, que es muy difícil de considerar como una generación por la multiplicidad de influencias y estilos. Igualmente, en esta década cobra fuerza y reconocimiento la dramaturgia del norte, que desarrolla temáticas y estilos propios. El rasgo que la caracteriza es el empleo de recursos narrativos en la escena y que continúan la exploración de los recursos posmodernos que aplicaron los autores de la década anterior.

En la presente tesis, estamos interesados en conocer la diversidad de estilos y estéticas en el teatro contemporáneo y la función de la edición de textos dramáticos. Para ser más concretos, delimitamos el campo de estudio a la dramaturgia mexicana publicada entre 1984 y 2015. El inicio de este periodo se relaciona con el contexto cultural y teatral de México. En la década de 1980, después de haber pasado aproximadamente una década con poca atención en las artes escénicas por las crisis sociales y económicas, se llevaron a cabo acciones que alentaron la vida teatral del país: uno, la creación de iniciativas que facilitaban condiciones de representación para grupos profesionales y semiprofesionales; y, dos, el comienzo de publicaciones reconocidas de textos dramáticos (Burgess, 1985b; Ita, 1991). Dichas publicaciones comenzaron con fuerza, pero decayeron en la década de 1980. Los títulos teatrales de Molinos de Viento de la Universidad Autónoma Metropolitana y de Editores Mexicanos Unidos aparecieron a finales de 1970, pero su ritmo de publicación fue irregular y disminuyó a mediados de la década de 1980. La revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana comenzó a publicar en 1975, pero interrumpió en 1982 (Martínez y Córdova, 2018). Por tanto, no tomamos en cuenta las publicaciones de este periodo.

Preferimos centrarnos en el material que se publicó a partir de 1984, cuando *Tramoya* inició su segunda época, con lo que podemos marcar el inicio de una actividad editorial constante de textos dramáticos que perdura hasta nuestros

días. Coincidimos en la valoración de David Martínez y Carlos Iván Cordova (2018), esta revista se vuelve un referente de la dramaturgia y de la edición teatral. En adición, conforme al análisis de Hugo Salcedo (2010), *Tramoya* ha fomentado una valoración positiva de la dramaturgia por medio de su difusión y su estudio. Agregamos a estas observaciones, que la actividad de esta revista también hizo notar las ventajas de la publicación de textos dramáticos y resaltó su incidencia en el mundo teatral y cultural. En consecuencia, consideramos que 1984 es un año en el que comenzó un proceso, con sus debidos antecedentes, en que la edición de textos dramáticos cobra relevancia, responde e incide en las condiciones sociales y culturales. Determinamos como límite del periodo de estudio el año 2015, el momento en que iniciamos esta investigación, por dos motivos. Primero, dicho año coincide con cambios o pausas en los rumbos de algunas editoriales, como Libros de Godot y Los Textos de La Capilla, que explicaremos en el transcurso de la tesis. Y, segundo, este límite mantiene una cierta distancia temporal que permite analizar la influencia de algunos textos y los efectos de las publicaciones más recientes.

Dentro del periodo de 1984 a 2015, estudiaremos seis editoriales representativas, con actividad regular y títulos asequibles: la Universidad Veracruzana (1984-2015) —por la influencia y la relevancia de la revista *Tramoya*—, Ediciones El Milagro (1992-2015), Fondo de Cultura Económica (1934-2015), Paso de Gato (2001-2015), Libros de Godot (2005-2015) y Los Textos de La Capilla (2007-2015). La selección en general corresponde a proyectos que han surgido para publicar y difundir los textos teatrales. Ediciones El Milagro y Paso de Gato son la representación de proyectos que han logrado asentarse y ganar reconocimiento de los lectores y los profesionales de teatro. Como declaran David Olguín (Castillo, 2012) y Jaime Chabaud (Noticias 22, 2016), directores de ambas editoriales, en la actualidad los dramaturgos se interesan por ser publicados en sus colecciones. Los Textos de La Capilla y Libros de Godot tienen una vida más corta que las dos editoriales anteriores, pero son un referente debido a que difunden textos valorados muy positivamente y porque, en ocasiones, sus proyectos están muy vinculados a la escena, como una al teatro La Capilla y la otra, a Círculo Teatral, respectivamente. Se complementa el panorama con una editorial de naturaleza muy diferente, Fondo de Cultura Económica, la cual se ha especializado más bien en textos divulgativos,

narrativos, poéticos y ensayos. Entonces, su tratamiento editorial a los textos dramáticos es diferente.

Estamos enterados de otros proyectos en que se publicaron textos dramáticos, como Escenología —organización civil dedicada al estudio del teatro, que ha preferido dedicarse al estudio histórico y teórico de las artes escénicas—, la Secretaría de Desarrollo Social y el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado, además de proyectos universitarios como el de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y la Universidad Autónoma de Sinaloa (UANL). Sin embargo, no se puede hacer un estudio de los mismos alcances que las editoriales elegidas por la irregularidad en la aparición de sus publicaciones, la dificultad para conseguir los textos (por un tiraje corto o falta de distribución), la poca cantidad de textos y por su corta vida.

Esta tesis tiene el propósito de integrar dos campos de conocimiento, la dramaturgia y la edición, en los que me he formado y he trabajado. Consideramos relevante contar con obras de teatro publicadas para conocer, estudiar y disfrutar la creación de los dramaturgos. No siempre es posible acudir a las puestas en escena; y, aunque se observe un montaje, resulta enriquecedor tener un contacto directo con el texto. No es nuestra intención soslayar la relevancia del hecho escénico; más bien, deseamos centrar la atención en los textos y en la mediación que hace el editor entre el autor y el lector. De acuerdo con Pierre Banos (2010), estudioso de la edición y director de Éditions Théâtrales, la publicación de piezas teatrales es una obligación cultural. El editor francés considera que una pieza inédita no existe para los lectores o creadores futuros y que su publicación es un acto de nacimiento. Aunque somos conscientes de que la publicación no es la única manera de difundir y dejar testimonio de las artes escénicas, coincidimos en que la edición es una labor cultural sobre la que vale la pena ahondar para difundir, dar relevancia y reflexionar sobre la producción dramática. Esta postura se complementa, por una parte, con el ánimo de David Olgún (Castillo, 2012), fundador y responsable de Ediciones El Milagro, por dotar de valor a los textos dramáticos, pues plantean cuestionamientos como otras creaciones literarias, forman parte de las puestas en escena y son un punto de encuentro para el diálogo con la dramaturgia de otros países. Por otra parte, con la experiencia de varios autores, como Bárbara Colio (Villegas, Valdés,



Romero Elizondo y Colio, 2016), quien ha contado con montajes que han surgido gracias a que sus obras son conocidas por medio de las publicaciones.

Con el estudio de las colecciones que incluyen teatro en estas editoriales, pretendemos reconocer las imágenes de la dramaturgia y del teatro mexicanos que se conforman, preservan y difunden por medio de los textos publicados. Al hablar de imagen, nos referimos al conjunto de cualidades estilísticas, temáticas y estéticas de un grupo de obras determinadas que conforman una representación mental y conceptual del teatro mexicano y su contexto. En este sentido, el análisis de la imagen, más o menos, compleja y dinámica que se forma en cada colección brinda datos y puntos de vista a los estudios históricos y teóricos de la dramaturgia y el teatro en México y las colecciones se pueden integrar con una visión más profunda con otras fuentes que perviven más allá de la representación escénica, como las críticas, los programas de mano, los materiales audiovisuales y los estudios académicos, entre otras.

Para estudiar estas colecciones editoriales, integraremos los conocimientos de la edición y la dramaturgia de diversas fuentes. El estado de la cuestión sobre la dramaturgia mexicana se compone de materiales de enfoques distintos. Del histórico, contamos con los estudios de Armando Partida Tayzan (1985, 1988a, 2018, 1988b, 1997, 1998, 2000, 2002a, 2002b, 2003b, 2003a), Fernando de Ita (1989, 1991, 1992, 2004) y Guillermo Schmidhuber (1985, 2000, 2006, 2013), quienes han delimitado las semejanzas y las diferencias, las tensiones y las influencias entre autores, generaciones y décadas. Su atención se ha centrado sobre todo en la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX. La dificultad de este material es que predominan los criterios temporales y los estéticos quedan en segundo plano. Esta visión plantea dos problemas: primero, una falsa noción de que la dramaturgia y su historia es “evolutiva”; y, segundo, que se habla sobre todo de los rompimientos entre generaciones, pero no se profundiza en sus influencias ni otras generaciones o entre autores contemporáneos. Así que con frecuencia se llega a la conclusión de que los autores son tan diversos, que no es posible clasificarlos, como si este fuera el fin último y único de un análisis. Parte de las intenciones de esta tesis, radica en dibujar dentro de una noción de la diversidad estilística y estética algunos hilos conductores que permitan reconocer las tensiones y las influencias entre los textos dramáticos.

A los investigadores anteriores sumamos la labor de David Olguín y Luis Mario Moncada, quienes han organizado en gran medida los conocimientos

sobre el teatro mexicano en el siglo XX. Olguín coordinó *Un siglo de teatro en México* (2011), libro en que aparecen artículos de Eduardo Contreras Soto, Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, Flavio González Mello, Luz Emilia Aguilar Zinser, Olga Harmony, Rodolfo Obregón, entre otros, que estudian la actividad teatral desde diferentes perspectivas: la dirección, la dramaturgia, la arquitectura de los espacios escénicos, los tipos de espectáculos y su influencia en la actualidad, etcétera. Moncada elaboró *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000* (2007), un libro que cuenta con un amplio registro de puestas en escena y de la dramaturgia del periodo mencionado. Aparte, se encuentran las entrevistas y los estudios dedicados al teatro mexicano de Ricard Salvat en los números 29, 30 y 31 de la revista *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (2008). Estos materiales han ayudado a ordenar temporalmente los estudios de dramaturgia y a apuntar hacia algunas tendencias estéticas. Para complementar contamos con estudios específicos a ciertos periodos, grupos o tipos de teatro. Por ejemplo, Enrique Mijares (1997, 1999, 2002, 2006, 2009, 2012) y Rocío Galicia (2006a, 2006b, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015) trabajan sobre el concepto de archipiélago y la dramaturgia del norte del país —un concepto, que como veremos más adelante, ayudará a organizar esta tesis—; Gastón Alzate (2002, 2008, 2010b, 2010a, 2011, 2017) y Cecilia Sotres (2016) profundizan sobre las características y la influencia social del teatro de cabaret; y Elizabeth Araiza Hernández (2000, 2010, 2013, 2014, 2017) trabaja sobre el teatro indígena en México. Estos trabajos son de utilidad para reconocer y definir algunas tendencias estilísticas y estéticas que se pueden encontrar en la dramaturgia mexicana durante el periodo estudiado.

Del enfoque teórico, contamos con los análisis de Luisa Josefina Hernández (Knowles, 1980; Hernández, 1997, 2015; Hernández, Reyes Palacios y Negrín, 2011; Hernández y Gaitán, 2016), quien definió los géneros dramáticos a partir del tratamiento que hace el autor sobre su material. Sus conocimientos parten de teóricos como Eric Bentley (1952, 1998), H. D. F. Kitto (2003) y de las clases de Rodolfo Usigli impartidas intermitentemente en las décadas de 1940 y 1950, dramaturgo considerado el padre de la dramaturgia mexicana contemporánea. Los investigadores Fernando Martínez Monroy (1997, 1998, 2000) y Felipe Reyes Palacios (1998, 2007, 2011, 2015; Reyes Palacios y Negrín, 2011) han organizado y profundizado sobre el trabajo de Hernández. La contribución de estos teóricos radica en la sistematización del conocimiento a partir de las estructuras

dramáticas, lo cual permite establecer comparaciones entre textos de diferentes épocas y culturas desde los aspectos dramáticos. El punto débil es la desconexión con los aspectos históricos y sociales de las piezas dramáticas o que tienden a los clásicos extranjeros. Condición que no está mal en sí misma, pero hace falta poner en diálogo estos conocimientos con los escritores mexicanos contemporáneos.

Resaltamos también el trabajo de Claudia Gidi, *Tragedia, risa y desencato en el teatro mexicano contemporáneo* (2016), que revisa las teorías de la comedia y la tragedia a lo largo de la historia occidental y discute su aplicación en algunas obras mexicanas. Asimismo, existen referentes extranjeros que dan luz sobre la dramaturgia desde perspectivas históricas y teóricas. Los más relevantes son Joan Casas (1997, 1999), Marvin Carlson (1993), Yves Lavandier (2003), Jean Pierre Sarrazac (2009, 2011), Michel Corvin (2015, 2016) y Jordi Coca (2018). Sus trabajos sirven como guía para reconocer los estilos y los temas recurrentes de los textos dramáticos.

Para dotar una perspectiva escénica a la dramaturgia mexicana, contamos con las críticas localizadas en la prensa —como *Tiempo Libre*, *Proceso*, *La Jornada* y *El Día*— de Bruno Bert, Malkah Rabell, Rafael Solana, Olga Harmony, Rodolfo Obregón, Noé Morales, Estela Leñero y Alegría Martínez, entre otros. Además de comentar las piezas, estos críticos discuten sobre la dirección, la interpretación, el diseño escénico y, en ocasiones, sobre la recepción del público. De este modo, se logra complementar los conocimientos sobre los textos con sus puestas en escena.

Por lo que respecta al estado de la cuestión en cuanto a la edición, tomamos como punto de partida las experiencias de editores como Jorge Herralde (2001, 2006, 2010), Mario Muchnick (2000, 2002, 2007, 2011), Roberto Calasso (2014) y Siegfried Unseld (2004). Luego, encontramos los conocimientos sistematizados sobre los procesos, el diseño, la terminología y los criterios editoriales de José Martínez de Sousa (1993, 2013), Alain Milon y Marc Perelman (2007, 2010), Thommas McCormack (2010), Roberto Zavala Ruiz (2012) y Víctor Martínez-Gil (2013). La gran desventaja de estos materiales es la falta de atención hacia los textos dramáticos. En estos estudios, el teatro es un texto marginal. Por tal razón, añadimos un grupo de estudiosos franceses dedicados a la edición desde la mediología —que se interesa por los fenómenos de la transmisión y mediación—; que es definida y delimitada por Régis Debray (2001, 2010). Estos investigadores conciben al editor como mediador entre el autor y el lector: Emmanuelle Souchier

(1998a, 2007), Yves Jeanneret (2005), Sarah Cordonnier (2007), Alain Deremetz (2007), Marie Després-Lonnet y Dominique Cotte (2007), Brigitte Ouvry-Vial (2007), Anne Réach-Ngô (2007) y Anne Cayuela (2013); entre ellos, resaltamos el trabajo de Pierre Banos (2008, 2010, 2015; Banos, Han y Siméon, 2009), quien se ha focalizado en la publicación del teatro francés. Finalmente, mencionamos un conjunto de investigadores catalanes que han servido de ejemplo para trasladar los conocimientos editoriales y dramáticos a un contexto concreto: Enric Gallén (1988, 2009), Francesc Foguet i Boreu (1998, 2011, 2012, 2013), María-José Ragué-Arias (2000, 2005; 2006) y Francesc Massip (2004, 2013). Para este trabajo, es necesario confrontar sus conocimientos al contexto editorial mexicano.

A partir del propósito general y el estado de la cuestión, establecemos la siguiente hipótesis: La edición de textos dramáticos mexicanos en el periodo 1984-2015 refleja las tendencias del teatro nacional contemporáneo y, a la vez, contribuye a potenciar determinados estilos, temas y estéticas. Las líneas y las enunciaciones editoriales manifiestan los filtros estéticos e ideológicos de cada editorial. Como la labor del editor suele ser “invisible”, se olvida con frecuencia que su papel es activo y no se sigue la huella que deja en los lectores y los escritores. Ante la diversidad dramática de México, los editores no pueden publicar a todos los autores, ni los actuales ni los previos. Entonces, requieren establecer criterios que guíen la conformación de sus colecciones. Esta labor forzosamente establece jerarquías (visibiliza y prioriza) entre los autores y sus textos. Esos criterios pueden inclinar la balanza de diferentes maneras: centrarse en textos con prestigio de periodos previos, enfocarse únicamente en lo novedoso, dar preferencia a los materiales con intereses literarios, entre otras. En la actualidad se da por sentado que la labor de los editores es justo representar la dramaturgia contemporánea, pero no se ha reflexionado al respecto: ¿en qué medida se está haciendo? ¿se representan los estilos existentes? Esta labor incide en la percepción de los lectores y en la memoria del teatro mexicano. De ahí, la relevancia de estudiarlo.

Para comprobar o refutar la hipótesis, planteamos tres preguntas de investigación: ¿Cuáles son las tendencias temáticas estilísticas y estéticas de los textos dramáticos mexicanos publicados entre 1984 y 2015?, ¿Cuáles son las líneas y las enunciaciones editoriales de las colecciones que publican teatro mexicano?, y ¿Cómo ha sido el vínculo entre la dramaturgia y la edición en México entre 1984-2015?

Aunque la dramaturgia mexicana ha sido estudiada con amplitud, como se observa en el estado de la cuestión; detectamos que no se ha prestado atención a su vínculo con la edición. En el sentido contrario, tampoco hay estudios editoriales que se centren en el material dramático con la misma profundidad que ocurre en otros géneros literarios, como la narrativa o el ensayo, o que se enfoquen en el contexto mexicano. En consecuencia, valoramos que esta tesis aporta al desarrollo de los dos ámbitos por medio de tres puntos que sintetizamos a continuación.

El primero responde al propósito de observar las tendencias de la dramaturgia mexicana. Hemos conformado *archipiélagos* —término basado en los estudios de Enrique Mijares (2008) y Rocío Galicia (2006b, 2013) sobre la dramaturgia del norte— en los que agrupan textos que comparten semejanzas estilísticas y estéticas entre los autores y que responden a las circunstancias regionales, temporales y sociales. Por un lado, esta noción facilita la conexión entre la teoría dramática y la historia de la dramaturgia mexicana. Por otro, promueve una perspectiva que engloba, pero se mantiene abierta a la diversidad y a las transformaciones de las poéticas de cada creador, de los movimientos artísticos (si los hay) y de las generaciones. Como veremos en el desarrollo de la tesis, no es una clasificación que tenga por interés final etiquetar a cada texto, sino que es una perspectiva que permite reconocer las influencias y las tensiones entre las estéticas, los temas y los estilos que conviven en México entre 1984 y 2015.

El segundo aporte surge de la necesidad de complementar el análisis sobre las líneas editoriales. Hemos aplicado la noción de *enunciación editorial* basándonos en los conocimientos de mediología que mencionamos en el estado de la cuestión. Este concepto surge de una perspectiva que considera la realidad material y social de los textos como aspectos clave (Souchier, 1998b, p. 1). A partir de las fuentes reconstruimos esta definición: la enunciación editorial es el conjunto de acciones que transmiten el texto de un autor por medio de un soporte, material o digital, a un lector; dichas acciones son colectivas —editor, ilustrador, impresor, etcétera— y forman un punto de vista sobre el contenido. Pierre Banos (2008, 2010) ha aplicado la mediología en la edición de textos dramáticos en colecciones francesas. Por ejemplo, analiza colecciones de teatro para lectores jóvenes (2015) y hace balances sobre la edición teatral en Francia (Banos, Han y Siméon, 2009). Como el contexto y la lengua son distintas, en esta

tesis discutiremos algunos aspectos ortotipográficos y convenciones con el fin de adaptar los conocimientos a nuestro contexto y, así, definir las diversas maneras en que se presentan los textos dramáticos mexicanos.

El último aporte consiste en la selección de autores y textos emblemáticos con los cuales se puede observar concretamente diversas maneras en que confluye la dramaturgia —su contenido, su estilo y su estética— con la edición —las líneas editoriales y la forma de presentar un texto—. Para ello, analizaremos textos de todos los archipiélagos. De este modo, podemos reconocer qué tipos de piezas se difunden a un público amplio, cuáles adquieren un reconocimiento literario o conforman un canon dramático, y cuáles más dialogan con la dramaturgia extranjera.

La metodología que se siguió en esta investigación se organizó en tres etapas vinculadas estrechamente con las preguntas de investigación. En la primera etapa, indagamos sobre la historia y el contexto del teatro mexicano del periodo 1984-2015. Se consultaron los estudios de teatro mexicano que ya mencionamos en el estado de la cuestión y otros más de historia mexicana contemporánea, sobre todo del ámbito social y cultural, entre ellos: Pablo Escalante Gonzalbo (2008), Lorenzo Meyer (2009), Héctor Aguilar Camín (2013) Carlos Monsiváis (2010), Erik Velásquez García (2011) y los títulos coordinados por Alicia Hernández Chávez (2012, 2015; 2012). Con la guía de esta información, se estudiaron numerosas piezas teatrales representativas con el propósito de identificar las posibles conexiones entre los temas, los estilos y las estéticas. De esta manera definimos, como veremos, ocho archipiélagos dramáticos, de los cuales valoramos sus puntos fuertes y débiles más significativos y las influencias entre estos.

En la segunda etapa, organizamos el estudio de las colecciones editoriales en dos dimensiones: las líneas y la enunciación editoriales. La primera dimensión consiste en reconocer los criterios de publicación por medio de los títulos existentes; de este modo, es posible identificar los valores que se preponderan para considerar un texto susceptible de publicación. La segunda dimensión tiene que ver con aspectos formales que median entre el texto y el lector; por ejemplo, el formato del libro, la distribución gráfica (la mancha tipográfica), los paratextos y las imágenes que acompañan al texto dramático y los criterios para presentar los diálogos y las acotaciones. La complementariedad entre ambas dimensiones facilita el análisis de los propósitos y los hilos conductores en las colecciones.

Además, se contrastó esta revisión con comentarios de los responsables de las editoriales en entrevistas, artículos y noticias.

Finalmente, en la tercera etapa, seleccionamos piezas teatrales que por su tema, estilo, estética y edición resultaran emblemáticos sobre las tendencias dramáticas y sobre las maneras en que se publican. Así que, a partir de los conocimientos adquiridos en las etapas anteriores, analizamos el contenido y la presentación de estos textos para hacer un balance sobre la representatividad y tratamiento de cada archipiélago en las colecciones estudiadas.

En esta investigación, han resultado esenciales los libros que pertenecen a las seis editoriales estudiadas. Algunos títulos pertenecen al fondo personal; sin embargo, ha resultado esencial todo el que está disponible en la biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Barcelona, la cual también contiene un catálogo muy amplio en cuanto a la teoría dramática y a la historia del teatro mexicano. Entre estos materiales se encuentran fuentes teóricas e históricas publicadas por Escenología, como el *Diccionario mexicano de teatro. Siglo XX* (Ceballos, 2012), y por Paso de Gato, como *Fragments de un discurso teatral* (Sanchis Sinisterra, 2013), *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* (Gidi, 2016) y *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política* (Diéguez Caballero, 2014).

Para la investigación teórica e histórica de obras de teatro y autores, ha sido enriquecedor consultar los artículos de la revista *Latin American Theatre Review*, de la Universidad de Kansas, EUA, en la que publican investigadores —como Jaqueline Bixler, Rocío Galicia, Timothy Compton, Fernando de Ita, Ronald Burgess, Jorge Dubatti y Armando Partida Tayzan— y algunos creadores —como Sabina Berman, Emilio Carballido y Enrique Mijares. Asimismo, los artículos y las entrevistas que aparecen en el número ya citado de la revista *Assaig de Teatre* (2008) ofrecen un amplio abanico de perspectivas sobre el teatro mexicano contemporáneo.

Otro fondo que ha resultado primordial es el repositorio de críticas, reseñas y crónicas que se encuentra en el sitio electrónico *Reseña histórica del teatro en México 2.0*, <http://criticateatral2021.org/>, que sostiene el Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”. Esta plataforma recupera textos publicados en prensa como *Tiempo Libre*, *El Día*, *La Jornada* y *Proceso*, entre otras fuentes, durante 1959 a 2013. De este modo, se encuentran a la mano críticas y reseñas de Bruno Bert, Malkah Rabell y Olga Harmony. Otras fuentes electrónicas son las entrevistas que

se conservan en audio o video gracias a proyectos de profesionales teatrales, como el programa *Descorche* (2017-2019) de la dramaturga Bárbara Colio, apoyado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, y el podcast *Desafora2* (2013-2019), conducido por Sergio Villegas, escenógrafo; José Valdés, productor y director técnico; y Claudia Romero, directora y dramaturga. Estas plataformas han sido capitales para contrastar los análisis y la información con los puntos de vista de los escritores, los creadores escénicos, los editores y los académicos.

La estructura de la tesis corresponde a las tres preguntas de investigación. El capítulo 1 se enfoca al análisis de las tendencias dramáticas en México entre 1984 y 2015. Hemos agrupado las obras por sus conexiones temáticas, estilísticas y estéticas en ocho archipiélagos: el realismo, lo fantástico, el compromiso social, el mundo sórdido, el teatro comunitario, los juegos escénicos, lo discursivo y el grotesco. Sobre cada archipiélago, exponemos sus características generales, sus antecedentes, sus aportes, sus puntos conflictivos, textos representativos y su dinámica con el resto de la dramaturgia; es decir, cuáles han sido las influencias y las tensiones que ha mantenido con otras estéticas. Por ejemplo, en el realismo establecemos dos acepciones que marcan dos posturas distintas dentro del mismo archipiélago —el que se ambienta en un espacio semejante al del contexto de una época y el que tiene un mecanismo interno de causa y consecuencia, definido a detalle por Luisa Josefina Hernández (Reyes Palacios, 2002; Hernández, 2011a, 2011c)—, reconocemos su vínculo con las tendencias anteriores al periodo, analizamos la rigidez en la estructura y la estereotipación de personajes en algunos títulos y, finalmente, reconocemos algunas transformaciones que se deben al contexto social y otras a las nuevas formas de hacer teatro.

En el capítulo 2, estudiamos determinadas colecciones editoriales en que se incluyen textos de la dramaturgia mexicana —algunas se dedican exclusivamente a textos de este tipo y otras los integran con otros géneros literarios y con escritos de diversas procedencias—. Como lo mencionamos páginas atrás, estas colecciones corresponden a la Universidad Veracruzana (1984-2015), Ediciones El Milagro (1992-2015), Fondo de Cultura Económica (1934-2015), Paso de Gato (2001-2015), Libros de Godot (2005-2015) y Los Textos de la Capilla (2007-2015). En el “Anexo 1: Las colecciones editoriales” se registran con detalle las colecciones que ha conformado cada editorial; así como la cantidad de textos dramáticos y de títulos que se publicaron en el periodo



estudiado, 1984-2015. Como la naturaleza de estas editoriales y colecciones es diversa, es posible construir un panorama de las visiones con que se publica teatro en México. En este capítulo organizamos el estudio en dos niveles: las líneas y la enunciación editoriales.

Para examinar las líneas editoriales, se eligieron cinco ejes para contrastar las elecciones de publicación: 1. Los archipiélagos más y menos publicados; 2. Los autores reconocidos y los emergentes; 3. Una visión centralista o regional; 4. La apertura a otros géneros literarios y nacionalidades; y 5. Los valores literarios y los escénicos. Cabe aclarar que no hay posturas absolutas ante estos ejes; entonces, es necesario tomar en cuenta los matices que pueden existir tanto en los criterios bipolares como en los que ofrecen varias opciones. En cada eje, se estudiarán las posturas más recurrentes; por ejemplo, en el primero, se verá que unas colecciones tienden casi por completo a un archipiélago, pero como consecuencia indirecta de otras decisiones; otras, muestran predilección por uno o más archipiélagos, pero mantienen una postura abierta al resto de estilos; y unas más, no consideran como criterio principal la selección de archipiélagos. Organizar el análisis en estos ejes permitirá comprender cuáles han sido los intereses, los discursos y los valores presentes en las colecciones. Dicho en palabras de Jorge Herralde (2010), podremos reconocer cómo se conforma el “capital simbólico” de cada editorial: los estilos, los temas y los autores que se valoran y se difunden; y que le dan reconocimiento a las colecciones para determinados públicos.

Para estudiar la enunciación editorial —que definimos más arriba—, desarrollaremos tres ejes: 1. La presentación del libro: formato y portada; 2. La puesta en página; y 3. Los paratextos. Como los anteriores, estos puntos ayudarán a reconocer las posturas que adoptan los editores frente a los contenidos que publican. En cuanto a la puesta en página, precisamos que, de acuerdo con Pierre Banos (2010), es la manera en que el editor decide organizar el texto para que el lector pueda visualizar, imaginar o construir una representación de la obra en su mente. Para ello, se requiere definir la mancha tipográfica, es decir, cómo se distribuirá el escrito (márgenes, tipografía, tamaño, atribuciones...) y determinar criterios de puntuación y ortografía que resalten los diversos tipos de texto que componen una obra dramática (diálogos, acotaciones, lista de personajes, notas de autor, de editor, etcétera). Esta labor implica una concepción distinta del lector y del texto dramático.

El capítulo 3 se interesa por responder la tercera pregunta de investigación. Se analizan dos o tres textos emblemáticos de cada archipiélago estudiado en el capítulo 1. En algunos casos, se escogió un solo autor, como Luisa Josefina Hernández en el realismo, Sabina Berman en los juegos escénicos y Víctor Hugo Rascón Banda en el compromiso social; en otros se optó por más autores con el fin de dar representatividad a la diversidad interna de esos archipiélagos, como Ana Francis Mor y Gerardo Mancebo del Castillo en el grotesco; y Bárbara Colio, David Gaitán y Alejandro Ricaño en lo discursivo. En cada pieza, analizamos los temas, el estilo y su tratamiento editorial con el fin de reconocer las conexiones o la tensión que hay entre la dramaturgia y la edición. De esta manera se puede hacer un balance de la representatividad y la influencia editorial en la dramaturgia mexicana estudiada.

Cabe aclarar que a lo largo de esta tesis se incluyen pies de página con la intención de ampliar la información a los lectores que desconozcan el contexto histórico, social, literario y teatral de México.

Finalmente, reiteramos el interés por vincular dos campos de conocimiento, la dramaturgia y la edición. Somos conscientes de la responsabilidad cultural de ambas actividades, la capacidad de reflejar u ocultar aspectos sociales o psicológicos, la divulgación de información y la valoración —positiva o negativa— de estéticas, estilos, temas e ideologías. Por tanto, consideramos relevante reflexionar en torno a la dramaturgia y la edición a partir de casos concretos y contextualizados, como las colecciones que hemos elegido para este estudio, las que incluyen dramaturgia mexicana contemporánea.



## Los archipiélagos de la dramaturgia mexicana

Como lo explicamos en la introducción, un archipiélago es un conjunto de textos dramáticos que comparten rasgos comunes en su estética, estilo y temáticas. Esta visión fomenta que se establezcan vínculos entre obras de autores de diferentes generaciones —desde Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, hasta Itzel Lara y Alejandro Ricaño, pasando por Sabina Berman, David Olguín, Luis Mario Moncada, Édgar Chías y Denisse Zúñiga— y procedencias —como Hugo Salcedo en Baja California, Conchi León en Yucatán, Elena Guiochíns en Veracruz y Hugo Abraham Wirth en la Ciudad de México—. De este modo, se pueden reconocer y valorar las influencias, las oposiciones y los aportes entre las estéticas y los estilos. En este capítulo, reconstruiremos un panorama de la dramaturgia mexicana durante el periodo 1984-2015 con la óptica de los archipiélagos que se desarrollaron en ese momento.

En el periodo 1984-2015 identificamos el desarrollo de ocho archipiélagos: el realismo, lo fantástico, el compromiso social, el mundo sórdido, el teatro comunitario, los juegos escénicos, lo discursivo y el grotesco. De manera general, podemos describir su dinámica de este modo: a comienzos de la década de 1980, el realismo y lo fantástico estaban asentados en la dramaturgia mexicana con obras de autores como Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Elena Garro y Rafael Solana, entre otros. Por los cuestionamientos que se hacían a dichas estéticas, cobran auge los archipiélagos del compromiso social y de los juegos escénicos, sobre todo, gracias al trabajo de autores que se identifican como la generación perdida y la nueva dramaturgia; entre ellos reconocemos a Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda y Leonor Azcárate. Su labor transformó la percepción de los dramaturgos —se vuelven creadores con consciencia de la escena— y las dinámicas de creación —los escritores proponen, modifican los procesos, asimilan el trabajo del resto del equipo—.

En esa misma década, surgió en la Ciudad de México una visión muy peculiar, la del mundo sórdido, que tuvo su apogeo con obras de Jesús González Dávila, cuya visión movilizó la estética y las temáticas del resto de la dramaturgia con el fin de denunciar problemas que en aquel momento eran tabú, como el abuso sexual, la homosexualidad y la violencia familiar. Al mismo tiempo, lo grotesco y el teatro comunitario adquirieron relevancia. El primero es revalorado como herramienta de disidencia social gracias a creadores como Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos, motivados por las crisis sociales de esa época. El segundo promueve la creación colectiva, integra a sectores marginados como los indígenas, las mujeres, los presos y los adolescentes en riesgo de exclusión social, entre otros.

A partir de la década de 1990, los escritores se interesan por adaptar su material a las nuevas formas de percibir la realidad, que se han modificado debido a las nuevas tecnologías de comunicación e información. En un principio, este interés implicó la incorporación de nuevos recursos, como el video y el audio, en las puestas en escena. Sin embargo, las modificaciones llegaron a ser más profundas: se descentraliza y se desestabiliza la historia, se fragmentan las estructuras y se cuestiona la forma de pensar y de comunicarse. Con esta actividad, Enrique Mijares (1997, 1999; Salvat y Mijares, 2008) y Rocío Galicia (Galicia, 2006b, 2011, 2013) reconocen el surgimiento de una nueva estética — llamada primero realismo virtual y luego hipertextualidad—, que en esta investigación denominamos el *archipiélago de lo discursivo* con el fin de integrar los diversos estilos que lo conforman.

A continuación, analizaremos las características, los aportes y los puntos débiles de estos archipiélagos, así como su relación con los otros grupos. A partir de este marco general, estudiaremos las publicaciones de los textos dramáticos en los capítulos posteriores.

### 1.1. El realismo y el costumbrismo

Desde la década de 1950 hasta la actualidad, se han replicado, renovado o rechazado los temas del realismo y el costumbrismo, así como sus recursos y su estética. A partir de los estudios de Eduardo Contreras Soto (2011), Fernando de Ita (1991, 1992, 2004), Armando Partida Tayzan (2002a, 2002b; Salvat y Partida Tayzan, 2008) y Luis Mario Moncada (2007, 2011), observamos que el

costumbrismo ha tenido una tradición literaria arraigada desde el siglo XIX y se ha adaptado a los cambios sociales de cada periodo; por su parte, el realismo aportó una concepción analítica que favoreció el rompimiento de los modelos dramáticos españoles, que únicamente se replicaban y adaptaban al ambiente mexicano durante la primera mitad del siglo XX. Por tanto, para los autores de la década de 1950, este archipiélago representó una oportunidad para desarrollar una dramaturgia que se identificaba como propia de México.

Este proceso se dio gracias a las exploraciones de Xavier Villaurrutia (Ciudad de México, 1903-1950), Celestino Gorostiza (Tabasco, 1904-Ciudad de México 1967) y Salvador Novo (Coahuila, 1904-Ciudad de México, 1974), —que participaron en el Teatro Ulises— y a Rodolfo Usigli (Ciudad de México, 1905-1979) —que trabajó de manera autónoma— durante las décadas de 1930 y 1940. Todos ellos aprendieron de manera autodidacta, estudiaron referentes internacionales, como los autores anglófonos y las vanguardias, y exploraron diversas estructuras dramáticas. Estos escritores formaron a la primera generación de dramaturgos profesionales que comenzaron a presentar sus textos en la década de 1950: Emilio Carballido (Veracruz, 1925-2008), Sergio Magaña (Michoacán, 1924-Ciudad de México, 1990), Luisa Josefina Hernández (Ciudad de México, 1928), Jorge Ibarguengoitia (Guanajuato, 1928-Madrid, 1983) y Héctor Mendoza (Puebla, 1930-Ciudad de México, 2000).

Aunque los intereses y los estilos de estos autores son diversos, es notoria la influencia de su maestro Rodolfo Usigli, quien se interesaba por encontrar una identidad nacional en el teatro, una labor acorde al ambiente nacionalista postrevolucionario que se experimentó desde la década de 1920 hasta la de 1950. En comparación con otras manifestaciones artísticas, como la literatura, la música y el muralismo, el teatro aún no contaba con textos de calidad y significativos que aportaran a la construcción de la identidad mexicana.<sup>1</sup> Este autor estructuró sus conocimientos e ideales en torno al estilo realista que trabajaron los dramaturgos estadounidenses de la época y del teatro de tesis, como el de George Bernard Shaw. Por su forma de trabajo y de personalidad, Usigli tuvo una

---

<sup>1</sup> En las décadas de 1930 y 1940, las artes plantearon cuestionamientos de identidad y organización social; en literatura, Juan Rulfo y Octavio Paz; en música, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas; en pintura, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En tiempos posteriores, este nacionalismo definió y perpetuó estereotipos que únicamente replicaban el discurso político oficial que empleaba la Revolución de pretexto para sus acciones; por ejemplo, encontramos la imagen del rancharo y los pobres honestos en las películas del periodo de oro mexicano (Monsiváis, 2010; Pérez Montfort, 2012; Zermeño Padilla, 2015).

metodología de enseñanza basada en prescripciones y transmisión de conocimientos, y no había oportunidad de cuestionamiento. Así que la visión del teatro que transmitió a sus estudiantes está enfocada en la construcción de una estructura dramática formal, en la creación de anécdotas, personajes y ambientes verosímiles y en el desarrollo de ideas por medio de las acciones dramáticas (González Mello, 2011; Moncada, 2011).

En el ámbito académico, el realismo y el costumbrismo se han mantenido y difundido desde la década de 1940. Rodolfo Usigli comenzó a impartir el curso “Análisis del texto teatral” en 1941 y por su ensayo, *Itinerario del autor dramático* (1940), sabemos de la relevancia que le daba al estilo realista. Con esta perspectiva dramática, Usigli enseñó en la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM), primero con el mencionado curso y después en la maestría— que tuvo su primer egresado en 1951— y en la licenciatura —que comenzó en 1959— (Moncada, 2011; Teatro, 2019).

Entre sus alumnos se encontraban Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández. El primero impartió cursos y talleres en diversos centros de estudios, entre ellos el Instituto Politécnico Nacional y la Universidad Veracruzana, (Galván, 1995; Carballido, 2000; Peláez, 2002, pp. 91–105), y la segunda suplió a Usigli en su cátedra en 1956, cuando él se dedicó a sus actividades diplomáticas (González Mello, 2011). Desde ese entonces hasta inicios de la década de 1990, Hernández impartió los cursos de teoría dramática y taller de dramaturgia. Entre sus alumnos, se encuentran Juan Tovar, Hugo Salcedo y Miguel Sabido, dramaturgos; Felipe Reyes Palacios, Leticia García y Fernando Martínez Monroy, investigadores; Alfredo Michel, traductor e investigador; José Caballero y Mauricio Jiménez, directores de escena.

Al hablar de teatro realista y costumbrista, se hace referencia al teatro que se ambienta en un espacio semejante al de la realidad y que se basa por lo general en los principios que transmitía Usigli. La mayoría de estos textos son melodramas y comedias de final feliz, como *El cielo nuestro que se va a caer* (1985), de Miguel Ángel Tenorio; *Señora* (1986), de Vicente Leñero; *El eclipse* (1990), de Carlos Olmos; *La tarea* (1992), de Jaime Humberto Hermosillo; *Escrito en el cuerpo de la noche* (1995), de Emilio Carballido; *Las gelatinas* (2004), de Claudia Ríos; *San Goyo* (2009), de Felipe Galván; *Papá está en la Atlántida* (2005), de Javier Malpica;

*El filósofo declara* (2012), de Juan Villoro y *El hijo de mi padre* (2013), de Adrián Vázquez.<sup>2</sup>

Entre estas obras, hay algunas que corresponden al estilo que Hernández en su trabajo teórico nombró como realista, que va más allá de la apariencia escénica: el funcionamiento estructural se basa en un mecanismo de causa y consecuencia, en el retrato complejo de los caracteres (los personajes dejan de ser representaciones sociales y se asemejan más a los seres humanos) y en un desarrollo temático elaborado y centrado, sobre todo, en el estudio emocional y psicológico de los individuos (Knowles, 1980; Ceballos, 1988; Martínez Monroy, 1997, 1998; Hernández, 2011a, 2011b, 2011c; Reyes Palacios, 2011; Tovar, 2011). Algunas de estas obras son comedias de carácter y piezas, como *Rosa de dos aromas* (1986), de Emilio Carballido, y *Las bodas* (1992) y *De lealtades y traiciones* (2002), de Luisa Josefina Hernández.<sup>3</sup>

A raíz de las crisis sociales de 1960 a 1980 y a los intereses dramáticos, el realismo y el costumbrismo fueron cuestionados y los autores exploraron otros estilos y estéticas para expresar sus inquietudes. A esto se debe el surgimiento de la “Generación perdida” (Burgess, 1985a) y de la “Nueva dramaturgia mexicana” (Burgess, 1985b; Rascón Banda, 1985; Schmidhuber de la Mora, 2006; Galván, 2008), cuyos autores escribieron textos más cercanos a otros archipiélagos, como el compromiso social y los juegos escénicos. Sumado a lo anterior, los dramaturgos perdieron relevancia durante las puestas en escena en la década de 1960, y al mismo tiempo, el director cobró fuerza creativa y estuvo interesado en participar en la escritura por medio de experimentación escénica (Muro, 1988; Ita, 1989), por lo que la escritura y representación de obras de este archipiélago se vieron mermados. A pesar de lo anterior, la producción de obras realistas y costumbristas es amplia en la década de 1980. Por su producción, podemos considerar que mantiene una presencia equilibrada con los juegos escénicos y el compromiso social, que fueron los archipiélagos que se conformaron a finales de la década de 1970 y cobraron fuerza en la de 1980.

---

<sup>2</sup> A los ejemplos mexicanos, sumamos algunos títulos extranjeros con la finalidad de ampliar los referentes a los lectores que desconozcan la producción mexicana: *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1962), de Edward Albee; *La omisión de la familia Coleman* (2006), de Claudio Tolcachir y *Barcelona* (2013), de Pere Riera.

<sup>3</sup> Para brindar mayor claridad al concepto de realismo construido por Hernández, aportamos algunos ejemplos extranjeros: *La muerte de un viajante* (1949), de Arthur Miller, y *Traición* (1978), de Harold Pinter.



Dentro del archipiélago realista, hay obras dramáticas, como las que mencionaremos más adelante, que dan pie a las críticas a este: unas únicamente replican las características de décadas anteriores y otras presentan deficiencias dramáticas. Conocer estos problemas es una oportunidad para analizar algunos vínculos o motivos de exploración en otros archipiélagos.

Un tipo de problemas que afectan a la calidad de este archipiélago es el empleo de recursos melodramáticos característicos del cine y la televisión —cuya raíz se encuentra en la tradición literaria y artística del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX— y que se refleja en los diálogos, el enredo anecdótico y un ritmo episódico. Por ejemplo, en *Señora* (1986), de Vicente Leñero, el autor retrata la hipocresía y la manipulación de los medios periodísticos y denuncia los conflictos emocionales (inseguridad, abuso de poder y manipulación) de los que trabajan en el mundo del espectáculo; sin embargo, no se analiza ni se profundiza a los personajes porque el autor los representa únicamente como víctimas y se centra en desarrollar el conflicto amoroso sin cuestionar los factores internos ni sociales. Por consiguiente, el tono resulta artificial y frívolo, los personajes son planos y no conectan con el público; además fomenta el gusto por el material melodramático que caracteriza a la cultura mexicana, según Carlos Monsiváis (Monsiváis, 2010). Algunos archipiélagos, como el de compromiso social y los juegos escénicos, buscaron maneras de ir más allá de esta estética y actitud ante el material dramático.

Otro tipo de problema se puede observar en *Los gallos salvajes* (1985), de Hugo Argüelles, en que se lleva a los caracteres a un extremo sórdido y violento. Este caso, la obra se valora positivamente por la crítica (Bert, 1986; Solana, 1986a; Jiménez Barrera, 2011), ya que integra el tema de la homosexualidad, el cual no se abordaba abiertamente en las décadas anteriores; y, por otro lado, los diálogos tienen carga simbólica y fluyen de manera muy natural. Sin embargo, la exposición morbosa del tema afecta a los aspectos estéticos y temáticos. Llevar al extremo la situación resta relevancia al tratamiento del tema, se ponen en juego factores circunstanciales (como determinantes e inamovibles), como si fueran aspectos internos de los personajes, y se culpabiliza a la sociedad. La resolución de la relación incestuosa importa mucho más que hablar de la intolerancia, el machismo y la violencia en las comunidades rurales. Por ello, estas ideas no se

cuestionan, solo sirven al autor como fuerzas que llevan al extremo a los personajes. Entonces, el retrato de estos y del ambiente se vuelve maniqueo para manejar las emociones del público. Este problema no es exclusivo de este estilo: tendrá ecos en el archipiélago del mundo sórdido. Cabe agregar que Argüelles fue profesor de varios de los autores que escribieron obras en el archipiélago del mundo sórdido.

El otro caso es el empleo frívolo de los rasgos realistas y costumbristas con el fin único de entretener. Un ejemplo emblemático es *Danzón dedicado a...* (1993), de Tomás Urtusástegui. Obras como esta obedecen a un estilo de textos en que la acción corre a cargo de un coro de personajes que retratan la diversidad social e ideológica de una comunidad; algunos buenos ejemplos son *Los signos del zodiaco* (1954), de Sergio Magaña, y *Atlántida* (1976), de Óscar Villegas. Sin embargo, en lugar de sostener la tensión dramática con la variedad de voces, el autor de *Danzón dedicado a...* reduce el material dramático a un pretexto para incluir momentos de espectacularidad, tales como monólogos para que se luzcan los actores o números musicales y de baile. La construcción de personajes y ambientes se mantiene en un nivel muy básico, que en algunos casos difunde estereotipos relacionados con el clasismo, el racismo y el machismo: la prostituta con corazón de oro, el galán abusivo, la madre abnegada, la esposa sumisa, etcétera; muchos de estos estereotipos están relacionados con las clases sociales bajas y muy pocos tocan a las clases altas.

En contraste con estos problemas dramáticos, en el archipiélago existen propuestas e innovaciones, desde 1984 hasta la fecha, que se podrían agrupar en estos aspectos: la inclusión de nuevos temas, las experimentaciones estructurales y las modificaciones a algunos recursos, como el diálogo y la construcción de ambientes. Por lo general, estos puntos fuertes plantean vínculos didireccionales con otros archipiélagos, como los juegos escénicos y el compromiso social, y nutren saludablemente al realismo y al costumbrismo.

En el ámbito temático, cobra relevancia la manera en cómo se ha abordado el machismo. Aunque este tema está presente en textos anteriores al periodo que nos ocupa, no se había puesto en el núcleo temático. En los primeros textos del periodo, comienza a situarse al centro, primero solo como denuncia y poco a poco en análisis y franca oposición. Por ejemplo, Jacqueline Bixler (1998) analiza el desarrollo del tema en dos obras de Emilio Carballido: *Rosa de dos aromas* (1986) y *La prisionera* (1994). En el primer texto, el tema se denuncia únicamente por

medio del comportamiento de los personajes —dos mujeres engañadas por el mismo hombre— en una comedia aparentemente frívola, que se burla del machismo, mostrándolo como un vicio social e individual que en ocasiones es adoptado y perpetuado por mujeres (Rabell, 1986b; Solana, 1986b; Bert, 2002). En el segundo texto, el autor va más allá, agregando un discurso ideológico mediante recursos dramáticos y el aporte de información. Pone en contraste el ámbito hogareño con el comunitario, al contraponer a dos mujeres de condiciones intelectuales y sociales opuestas: una sufragista de clase alta que es apresada y la esposa del carcelero. Sumado a ello, el autor pone suficientes referencias para que el público relacione la época pasada con la actual y valore los avances con respecto al machismo y lo que se mantiene igual. De este modo, demuestra que la verdadera cárcel son los principios morales que sustentan el machismo y validan la violencia. Esta transición es posible gracias a los cambios sociales de las décadas de 1990 y 2000, y a los diálogos que se mantienen con textos de otros archipiélagos, como los de Sabina Berman, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993) y *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* (2000), que corresponden a los juegos escénicos, los cuales discutiremos con detalle en el apartado 3.6. La autora plantea un cuestionamiento más directo y propone nuevas estrategias para abordar el tema desde el nivel personal y social.

Más adelante, dentro de este archipiélago, el machismo se aborda desde puntos de vista más complejos, pues se incluye un retrato social más amplio y la perspectiva masculina. *El hijo de mi padre* (2013), de Adrián Vázquez, es un monólogo que desarrolla la historia del niño que al crecer se vuelve violento. El autor da voz al macho que siempre se critica con la intención de comprender los factores internos y sociales, y no lo hace para justificarlo, sino para mostrar los aspectos nocivos (prejuicios, maltrato familiar y presión social) que están normalizados y favorecen que un niño se vuelva un adulto violento que no enfrenta de manera adecuada sus heridas emocionales. Esta visión, aunque parezca que ensalza al personaje, lo humaniza y hace notar que el problema es mucho mayor que simplemente difundir discursos de tolerancia.

En la época de 1984 a 2015, se aprecia la modificación de enfoques en el tema familiar. En la década de 1980, únicamente es el núcleo del conflicto, pero más adelante, a principios del siglo XXI, se emplea el retrato de las dinámicas familiares como un reflejo de conflictos sociales mayores. Como muestra, referimos la inclusión de personas con enfermedades mentales en *Las gelatinas*

(2004), de Claudia Ríos; el suicidio infantil en *Sánchez Huerta* (2008), de la misma autora; el acoso y la inclusión de sordos en una comunidad escolar en *Palabras necias* (2005), de Flavio González Mello; la separación familiar causada por la migración en *Papá está en la Atlántida* (2005), de Javier Malpica; y el fomento de la violencia por medio del machismo y los conflictos infantiles no resueltos en *El hijo de mi padre* (2013), de Adrián Vázquez.

Las obras anteriores han logrado, por medio de la estética realista, brindar una visión personal que favorezca que el público reconozca y analice problemas de dimensión social. Estas piezas, a diferencia de las de décadas anteriores, ya no solo retratan la sociedad y los caracteres, sino que ponen en evidencia la tensión entre individuo y sociedad; y cuestionan los prejuicios, las costumbres y los estereotipos que dificultan el bienestar individual y la convivencia. Esto se logra por medio de la construcción de personajes y ambientes verosímiles, y con desenlaces más complejos que los planteados en textos anteriores, que movilizan al espectador a relacionarlo con su entorno y a tomar una postura.

En varios casos, el tratamiento temático promueve la experimentación en las estructuras dramáticas, aun sin romper los convencionalismos tradicionales, pero que siguen más el tema que el desarrollo lineal de la anécdota. Por ejemplo, *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, plantea escenas con saltos temporales y espaciales para evidenciar el punto de vista de dos niños que sobrellevan la muerte de su madre y la partida de su padre a EUA. Dichos saltos facilitan que se contraste lo que dicen los niños con lo que realmente ocurre en su entorno. Este recurso resulta efectivo porque pone en conflicto al lector y lo orilla a desentrañar los aparentes “sinsentidos” que expresan los niños.

Además de las innovaciones temáticas, hay algunos textos que proponen exploraciones estructurales que bordean con las estéticas y los estilos de otros archipiélagos, los cuales actualizan el realismo y el costumbrismo a su contexto y establece vínculos con otras dramaturgias. Dos casos emblemáticos corresponden a Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, dos autores de la primera generación de dramaturgos. Ambos adquirieron reconocimiento desde sus inicios y fueron profesores de generaciones de dramaturgos; estudiar sus textos sirve como guía para analizar sus influencias en otros escritos. En general, el trabajo de ambos se centró más en el desarrollo temático y adecuaron los recursos dramáticos y el estilo a lo que necesitaban o les interesaba manifestar; ambos son versátiles en su escritura y, aunque unos cuantos textos suyos son

inconsistentes o discutibles, mantienen un buen nivel de calidad, conectan con el público y abordan temas de relevancia para su contexto (Bixler, 2001; Hernández, Reyes Palacios y Negrín, 2011; Vázquez Touriño, 2012; Hernández y Gaitán, 2016).

En *Fotografía en la playa* (1984), Carballido mantiene sus intereses temáticos desde 1950: dinámicas familiares, choque cultural entre provincia y capital y opresión social (Rosas Lopátegui, 1994). Estos temas son comunes en el archipiélago de ese periodo; lo que distingue la producción del autor es que le interesa más retratar los caracteres, los procesos de relación y el desarrollo de pasiones, que recrear únicamente el ambiente social y las costumbres (Tilles, 1975, p. 39). Por tanto, explora diversos recursos dramáticos que resalten el carácter y la forma de pensar de sus personajes.

Carballido hace un proceso de transición de ambientes que repercute en el estilo de *Fotografía en la playa*. Malkah Rabell (1985), Estela Leñero (2017, pp. 63–65) y Bruno Bert (2004) coinciden en que parte de la maestría de esta obra radica en la integración de estilo realista con un ambiente onírico, según Rabell, o con el impresionismo y el expresionismo, según Bert. Los tres críticos coinciden en que este trabajo es un ánimo por profundizar el realismo, encontrarle nuevas perspectivas. La crítica que Bert y Leñero plantean es la dificultad para representar en escena el ambiente onírico/impresionista. Bert lo atribuye a problemas de dirección, y Leñero, de dramaturgia debido a ciertos monólogos que rompen el ritmo. Al respecto, concordamos con Bert, pues los monólogos forman parte de la exploración del carácter y la emotividad, sin estos perdería sentido el ambiente onírico/impresionista. El cambio entre ambientes es posible y verosímil porque Carballido brinda elementos anecdóticos —una reunión familiar— y temáticos —las consecuencias a largo plazo de los problemas del día a día— que cohesionan los dos ambientes. Así, el público pasa de ser un testigo de hechos cotidianos a un crítico de la vida de los personajes, puede valorar el aspecto psicológico de cada personaje y el aspecto grupal, como miembro de diversos estratos por su edad, su sexo y su función dentro de la familia. El ambiente onírico del desenlace acentúa los aspectos realistas, brindando una nueva perspectiva fuera del estilo y una versatilidad en los recursos expresivos del autor. Carballido va más allá del mero desarrollo anecdótico (como ocurre en otras obras realistas) y llega a un plano en que analiza la influencia del contexto social en lo personal y viceversa. Así, el juego estilístico va de la mano del

tratamiento temático y no es un mero efecto dramático sin conexión con el tema y la estética, como sucede en otros textos en que solo se hace cambio para dar mayor espectacularidad o hacer un aparente cierre a un conflicto dramático.

A lo largo de las tres décadas que estudiamos, hay textos con experimentaciones semejantes, que comprueban que el realismo —sobre todo, el que corresponde a la segunda acepción que mencionamos páginas atrás—, y el costumbrismo son susceptibles de exploraciones con las estructuras convencionales y con su estética, que brindan nuevas perspectivas al material abordado y hacen vigente al archipiélago. Algunos textos de calidad que comprueban estos juegos son *Escrito en el cuerpo de la noche* (1995), de Carballido, *Las bodas y Zona templada* (1992), de Hernández; vale mencionar de nuevo *Papá está en la Atlántida* y *El hijo de mi padre* que analizamos anteriormente.

Merece atención especial *Las Bodas* por su claro interés en romper la estructura convencional y aprovechar un elemento escénico para el desarrollo dramático. La estructura juega con el tiempo, intercala tres escenas en el presente, dos en el pasado y dos en el futuro. Con este rasgo, la obra se acerca a *Traición*, de Harold Pinter, y a *El tiempo y los Conway*, de J. B. Priestley, no solo por los saltos temporales, sino por el interés en el análisis de carácter y los patrones de conducta.<sup>4</sup> Al contrastar el pasado y el futuro con el presente, el lector es capaz de reconocer que los personajes escogen el mismo tipo de pareja y que sus ideales de esta son los que provocan las mismas dinámicas y los mismos conflictos. A la estructura dramática se suma el aspecto escénico que solicita Hernández en el texto: una actriz y un actor interpretan a todos los personajes. Esto evidencia que las personas eligen parejas semejantes y ofrece una exploración escénica que es influencia del archipiélago de juegos escénicos. Dicha influencia se comprende gracias a dos factores: el proceso de reconciliación entre las figuras de dramaturgo y director en la década de 1980 y la incursión de Hernández en otros estilos desde la década de 1970. En sus obras realistas anteriores —por ejemplo, *Los frutos caídos* (1955) y *Los huéspedes reales* (1958)— se centraba en los personajes, el ambiente y el tema. A partir de la década de 1990, Hernández experimenta escénicamente con sus textos realistas.

A estos rasgos se suma que, al desarrollar la acción en diversos espacios geográficos y con personajes de nacionalidades distintas, Hernández hace una

---

<sup>4</sup> De acuerdo con el testimonio de Fernando Martínez Monroy —comunicado en las clases a las que asistimos entre 2000 y 2002—, Hernández acostumbraba analizar *Traición*, de Harold Pinter, y *El tiempo y los Conway*, de J. B. Priestley, en sus clases de teoría dramática.

crítica social con respecto al machismo; pero, a diferencia de otras obras del archipiélago, también juzga negativamente algunas ideas simplistas sobre el feminismo. Por tal razón, esta pieza es incómoda tanto para el público femenino, como para el masculino. Se aborda la independencia femenina y la dificultad de sostenerla en diversas sociedades, pues se ataca sutil o abiertamente su modo de actuar; el dinero como medio de manipulación de la pareja (en específico, las mujeres que mantienen al hombre); la envidia masculina frente al éxito académico y económico de las mujeres; y el maltrato verbal y emocional que los hombres ejercen hacia las mujeres, desvirtuando los logros y usando como justificación algunos usos y costumbres.

Para conseguir lo anterior, Hernández no emplea discursos explicativos ni el tono melodramático, más bien aprovecha el contraste en diversos planos: el temporal, en que se nota la construcción de un ideal romántico y se invalida a las parejas al compararlos con dicho ideal; el relacional —ligado a la forma de representar a los personajes—, en que se comparan las maneras de relacionarse con diferentes parejas; el psicológico, en que se reconocen las motivaciones individuales y las mentiras que los personajes se cuentan para justificarse; y el de la acción, en que se reconocen las contradicciones entre lo que dicen y hacen los personajes y las consecuencias de priorizar su ideal romántico. El rasgo criticable a esta obra es que, con el paso del tiempo, el lenguaje de los personajes suena “viejo”, incluso para la época en que fue escrita. Esto denota que el interés de esta autora reside en la estructura y el tema, y que deja en segundo plano el cuidado de los diálogos, que tienden a sostener un mismo vocabulario y formas gramaticales a pesar de ser de diferentes orígenes.

Este descuido en el lenguaje es un defecto poco frecuente en el archipiélago realista. Los autores prestan especial atención a retratar formas de hablar de diferentes estratos sociales. De hecho, otra innovación del realismo durante el periodo 1984 a 2015 se encuentra en los diálogos: la inclusión de vocabulario coloquial y la exploración de ritmos fuera de la cotidianidad que se muestra. Los autores que han escrito desde décadas anteriores, como Carballido, Magaña y Hernández, tienden a cuidar la fluidez de los diálogos, la relación con el tema y la acción, y el retrato de carácter —más que de su condición social—. Sin embargo, los diálogos a veces pierden verosimilitud porque mantienen un nivel de lenguaje formal, es decir, la inclusión de palabras coloquiales se siente forzado y artificial.

Durante el periodo 1984 a 2015, por influencia del compromiso social y los juegos escénicos, los autores nuevos incorporan un lenguaje más cotidiano y acorde con las condiciones sociales de los personajes, como en *Los negros pájaros del adiós* (1990), de Óscar Liera, y *Hace ya tiempo* (2001), de Vicente Leñero. Además, se interesan por construir ritmos por medio del diálogo para generar ambientes y sensaciones, esto es perceptible en *Las adoraciones* (1993), de Juan Tovar, y *Los días de Carlitos* (2005), de Adrián Vázquez. En esta última, el autor emplea diferentes ritmos con el fin de construir ambientes distintos que ayuden al lector a seguir la anécdota y comprender el estado anímico del personaje. Los ritmos son posibles gracias a una variedad de extensión en las oraciones, repetición y juegos de palabras y diálogos imaginarios con otros personajes. Estos recursos se emplean en diferentes momentos, por ejemplo, para dar la impresión de que habla un adulto, las oraciones son extensas, el vocabulario es más cuidado, se incluyen aclaraciones y se emplean ironías; mientras que el ambiente infantil se logra con frases más cortas, vocabulario más informal y limitado, repetición de palabras y conversaciones imaginarias. Por lo que no se puede considerar que, por emplear un lenguaje coloquial, no hay cuidado literario en el diálogo. Dentro de este archipiélago, el lenguaje se ha considerado como base de la acción, el carácter y el tema.

#### *Dinámica y relación con otros archipiélagos*

Si se hace un balance del archipiélago realista, se puede apreciar una disminución en la producción dramática. En la década de 1980, los escritores creaban obras correspondientes a este estilo en una cantidad semejante a dos archipiélagos que experimentaban un crecimiento de producción y aceptación: el compromiso social y los juegos escénicos. A partir del 2000, su producción es menor frente al resto de archipiélagos, los dramaturgos contemporáneos encuentran mejores vías de expresión en archipiélagos como el discursivo, los juegos escénicos y el grotesco, pues el realismo y el costumbrismo siguen cargando la reputación de ser los estilos preponderantes o difundidos desde la academia. Como veremos en el capítulo 2, este archipiélago se encuentra presente en las colecciones editoriales que otorgan reconocimiento o integran la dramaturgia en el canon literario mexicano.



El archipiélago realista y costumbrista representa históricamente el centralismo que se ha vivido en la escena mexicana. La generación de 1950 — Carballido, Hernández, Magaña, Mendoza e Ibarguengoitia— es la primera que se formó profesionalmente y escribió mayoritariamente obras realistas. Todos los autores, a excepción de Hernández, provenían de diferentes estados de la república y se formaron y asentaron en la Ciudad de México. Por tal fenómeno, existen piezas teatrales en que se reconstruyen las condiciones precarias de la gente que llega de provincia, títulos emblemáticos son *Los signos del zodiaco* (1954), de Magaña, y *Atlántida* (1976), de Óscar Villegas. Si una obra se ambientaba en la provincia, se hacía bajo el recurso del personaje que había vivido en la capital y mira con nuevos ojos su lugar de origen; por ejemplo, *Rosalba y los Llaveros* (1950), de Carballido, y *Los frutos caídos* (1955), de Hernández. Este tipo de movilidad que fue común para los dramaturgos comenzó a cambiar en la década de 1980. El caso emblemático es Óscar Liera, quien regresó a su tierra natal, formó su grupo teatral y activó la labor escénica que aún se mantiene en esa región. Así han hecho otros tantos autores desde ese momento, la mayoría, en actitud de resistencia, ha escrito con estilos y estéticas distintas al realismo con el fin de deslindarse del centralismo.

Hay un conjunto de temas que se mantienen en todo el periodo: la vida familiar —*Escrito en el cuerpo de la noche* (1995), de Carballido, y *Algeciras, puerto de Cádiz* (2009), de Hernández—, las relaciones paterno filiales —*Papá está en la Atlántida* (2009), de Malpica, y *El hijo de mi padre* (2013), de Vázquez—, las relaciones amorosas —*Señora* (1986), de Leñero, y *El eclipse* (1990), de Carlos Olmos— y la inequidad en las clases sociales —*De interés social* (1988), de Luis Eduardo Reyes, y *Mondo y lirondo* (2000), de Hernández—. Estos temas responden a la óptica y a la tradición de este estilo, pero también son vigentes para el contexto mexicano: las estructuras familiares se han transformado y las crisis de estos cambios se han retratado en diversas dinámicas, sus causas y consecuencias, y desde diversas perspectivas en las que se priorizan algunos valores e ideales. Por ejemplo, para la década de 1980 ya se había eliminado la negatividad (y, por ende, el tono melodramático) a la temática de las madres solteras y desde ese entonces se han planteado una serie de cuestionamientos de índole social, como la falta de oportunidades laborales y apoyos sociales, y no de problemas psicológicos o juicios morales. Aunado a este tema, viene el de la ausencia paterna, que aún no se libra del tono melodramático debido a la fuerza

que tiene para la idiosincrasia mexicana, pero que poco a poco se aborda de una manera más crítica en el aspecto psicológico, sobre todo, y en lo social.<sup>5</sup> De hecho, es punto determinante o detonante en muchos textos cuyos protagonistas son los hijos. Rara vez se aborda el tema desde el punto de vista del padre que se va y no se ha trabajado su situación psicológica y social en primera persona (Rojas, 2008; Inegi, 2013; Gutiérrez Capulín, Díaz Otero y Román Reyes, 2016; Milenio, 2017).

Un tema que ha perdido foco es la migración de la vida rural a la urbana. Esto se debe, por un lado, a que ya no implica lo mismo para quienes la vivieron entre las décadas de 1940 a 1960 que para los que la viven actualmente y, por otro lado, al deseo de los autores que no son capitalinos a deslindarse de un estilo que se identifica con el centralismo, como mencionamos anteriormente. Así, es más común que los escritores ambienten sus obras en diversos espacios aparte del capitalino, pero, sobre todo, que trabajen con los estilos y las estéticas de otros archipiélagos (Monsiváis, 2010; Pérez Montfort, 2012; Zapata, 2012). En el realismo comienzan a aparecer temas que no se trabajaban antes y que son de interés actual, como la migración —*Papá está en la Atlántida* (2009)—, la integración de personas con discapacidad —*Las gelatinas* (2004), de Claudia Ríos— y la vida infantil y juvenil —*Los días de Carlitos* (2005), de Adrián Vázquez, y *Esprínbreiquer* (2011), de Saúl Enríquez—. Esto denota que este archipiélago se mantiene por el ánimo de reflejar y cuestionar el ámbito social. Cabe mencionar que los problemas individuales y el plano psicológico, aunque están presentes, dejan de tener prioridad en este archipiélago y se trabajan en otros estilos y estéticas.

Se puede apreciar un ánimo didáctico en los autores al emplear este estilo en obras que se dirigen al público infantil y juvenil, como *Papá está en la Atlántida*, de Malpica; *Los días de Carlitos*, de Vázquez, y algunas obras de la compañía Señal y Verbo, en la cual participan actores y actrices sordos y que se interesa por la inclusión social de personas con diversas discapacidades. Esto refleja una nueva concepción de este tipo de público que antes se consideraba inmaduro o incapaz de procesar temas complejos; ahora hay una amplia exploración para abordar temas como la migración, las discapacidades mentales y físicas, la muerte, los riesgos de las redes sociales y la adopción, entre otros. Esta nueva concepción

---

<sup>5</sup> Hay que tener en cuenta lo dicho por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (2015) y la relevancia que cobra el tema de la ausencia del padre y la mujer abandonada en la literatura mexicana desde la época colonial hasta la actualidad.

sobre el público infantil y juvenil es más notoria desde el cambio de milenio y ha favorecido la creación de textos de calidad que han trascendido la idea de que el teatro infantil es una labor “menor”. Lo anterior en parte se debe a la introducción de dramaturgia extranjera como la de Suzanne Lebeau —*Salvador, el niño, la montaña y el mango* (1994) y *El ogrito* (2004)—, en la que se muestra a los niños un mundo más complejo, sin eliminar las partes oscuras, y se considera que son capaces de elaborar deducciones y juicios; así pues, se reduce el tono prescriptivo (Villaume, 2013; Lebeau, 2019).

A esto se suma la fuerza que tomaron los movimientos sociales en torno a la educación infantil. En el ámbito oficial, se emprendieron reformas educativas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 2006 y 2011, en las cuales hay un cambio de paradigma: los alumnos construyen sus conocimientos; por tanto, se apela a sus conocimientos previos, se les muestran textos y casos de sus entornos inmediatos y se les guía por medio de preguntas, experimentaciones y reflexiones en torno a su desempeño (Secretaría de Educación Pública, 2006, 2011). En el ámbito teatral, se impulsó la dramaturgia desde la edición, como en la revista *Tramoya* (de esto hablaremos más detalladamente en el capítulo 2), y hubo un cambio de actitud: el teatro ya no solo es entretenimiento, sino que además es fuente de reflexión (Salcedo, 2001). La creación de obras dramáticas desde esta nueva perspectiva del público infantil no se hace solo en el teatro (hay que considerar la poesía y la narrativa) y no únicamente desde el realismo, por ejemplo, es más numerosa la producción de obras infantiles con estética fantástica y discursiva. Lo que aporta este archipiélago es que brinda contextos concretos que facilitan la visión crítica y deja un espacio abierto para que los niños y los jóvenes interpreten y analicen. Por ejemplo, hay público infantil que no se da cuenta que al final de *Papá está en la Atlántida* los protagonistas mueren, pero sí son conscientes de que las consecuencias son negativas y son producto del entorno real.<sup>6</sup>

Otro cambio de perspectiva prioritario dentro del realismo es la forma en que se retrata el pasado. En los primeros textos realistas el autor se interesaba por

---

<sup>6</sup> Javier Malpica mencionó varias reacciones e interpretaciones del público infantil a *Papá está en la Atlántida* —que los niños se quedan solos, que se vuelven piedra, que encuentran a sus padres en el cielo, entre otras—. El autor compartió este testimonio en una conferencia a distancia cuando se leyó dicha pieza en el Teatre Tantarantana, de Barcelona (9 de enero de 2017). También comentó que los niños perciben mucho más de lo que él esperaba: la ausencia paterna, la injusticia de las leyes migratorias, los conflictos entre familiares que se hacen cargo de niños huérfanos, etcétera.

mostrar una época de manera fidedigna puesto que le interesaba recrear otro tiempo; actualmente, es más interesante recurrir al pasado con la finalidad de estudiar el presente. Un motivo de este cambio es el movimiento surgido entre 1970 y 1980 relacionado con la posmodernidad, que tiene el interés de dar voz a otros discursos aparte del oficial y descentralizar la narrativa histórica (Costantino, 1995; Zamitiz Pineda, 2004; Caloca, 2008; Popova, 2010). Sus primeros efectos son notorios en otros archipiélagos, como los juegos escénicos y el teatro comunitario, ya que estos estilos y estéticas luchaban contra el centralismo y las figuras de poder. El otro motivo es la constante referencia que se hace a los hechos históricos en la literatura y en el teatro para validar o cuestionar algunos valores, discursos e ideales.

A esta transición de perspectiva debemos textos como *El gran parque* (1999), de Hernández, que ofrece una versión ficticia del fundador del Jardín Borda en Cuernavaca durante la época colonial, y *Los grandes muertos* (1999-2002), de la misma autora, que es una serie de doce piezas que siguen a varias generaciones familiares entre los siglos XIX y XX. El primer texto cuestiona la vigencia de algunas ideas religiosas y leyes: por un lado, hace notar que hay preceptos cristianos que mantienen vigencia, pues son benéficos para la naturaleza humana y se preservan bajo valores y principios éticos; y por otro, muestra que hay ideas cristianas y leyes que, a pesar de haber cambiado su perspectiva, siguen afectando a las personas (como la culpa) y a las comunidades (como la segregación social). En la saga, muy al estilo de las novelas de Balzac y Zola, pone como foco los cambios sociales que se han logrado y los conflictos que se mantienen, como el machismo, el clasismo y el racismo, y que aún detienen el desarrollo individual y social. En el apartado 3.1, estudiaremos con detalle dos textos que forman parte de *Los grandes muertos*: *Mondo y lirondo* y *De lealtades y traiciones*. Estos cuestionamientos son efectivos, ya que la autora dibuja el ambiente y las costumbres y logra ponerlos en contraste por medio de los conflictos y las reflexiones de los personajes.

Otro factor que ha dinamizado al realismo y al costumbrismo es la influencia de otros archipiélagos. Al principio del periodo 1984-2015, los textos solían ser de estructuras convencionales y se basaban primordialmente en el ambiente, los diálogos y los caracteres. En la actualidad, se encuentran recurrentemente recursos que corresponden a otras estéticas, como los juegos temporales, la multifocalidad, el rompimiento de la cuarta pared, la inclusión de

elementos espectaculares (como proyecciones, canciones, música y baile). En algunos casos, como ya lo analizamos en *Danzón dedicado a...*, de Urtusástegui, la variedad de recursos ha sido un mero pretexto para hacer atractiva la representación, pero no aportan nada relevante a la acción o al tema. En otros casos, los recursos de otros estilos favorecen el análisis de los personajes, de la situación social y del tema. En textos como *El hijo de mi padre*, de Vázquez, y *Las bodas*, de Hernández, la estética realista se mantiene de manera global; los nuevos recursos no se vuelven eje de la acción o tienen la misma relevancia que en archipiélagos como los juegos escénicos y lo discursivo.

A su vez, este archipiélago ha influido a los demás. En primer momento, fungió como referente negativo, lo que no se debía o no se quería hacer, así que motivó a explorar diferentes estéticas, estilos y temáticas. Después, de manera gradual, sirvió como modelo para la construcción de diálogos, caracteres y ambientes. Los ambientes del archipiélago fantástico, aunque imaginarios, se construyen gracias a la lógica realista con el fin de darles verosimilitud; los diálogos del compromiso social, los juegos escénicos y lo discursivo presentan características similares: ritmo semejante al cotidiano, vocabulario coloquial (cercano al del público) y con intenciones de retratar diversos grupos sociales, y un tejido guiado por el razonamiento y las emociones de los personajes (no por rasgos poéticos, absurdos o imaginarios); la construcción de caracteres en el compromiso social, el mundo sórdido y el teatro comunitario respeta los principios planteados por este estilo. Incluso se perciben algunos rasgos realistas en la farsa, ya que las referencias de lo que se critica e ironiza se construyen por medio de recursos realistas.

#### *Recuento general*

El archipiélago realista y costumbrista abarca las obras que se ambientan en un espacio y tiempo semejantes a la realidad, que se basa en las definiciones de Usigli, cuyos referentes son Henrik Ibsen y Geroge Bernard Shaw, entre otros dramaturgos. Dentro de este grupo, hay textos dramáticos que corresponden con la definición de *realismo* de Hernández, cuya atención se encuentra en el mecanismo de causa-consecuencia entre los hechos, el retrato complejo de carácter y en un desarrollo temático centrado en el aspecto psicológico y emocional de los individuos.

En la actualidad, el realismo ya no tiene la preponderancia que tuvo en las décadas de 1950 a 1970. Durante el periodo 1984-2015, su producción decreció y los autores exploraron otros estilos y estéticas que buscaban alejarse de este archipiélago, como los juegos escénicos, el compromiso social y el grotesco. Sin embargo, todavía es una referencia en el ámbito académico y creativo. Sus aportes a la dramaturgia son la inclusión de temas o enfoques —como las diferentes ópticas con que se exploró el machismo y la equidad de género, las transformaciones en las dinámicas familiares y una conciencia mayor sobre los problemas sociales— y el desarrollo artístico en los diálogos, en la construcción de ambientes y en la estructuración dramática. Los puntos cuestionables son, primero, el empleo de recursos melodramáticos simplificados —que afectan los diálogos, la trama y los personajes— o que se llevan al extremo sórdido o violento; y, segundo, la frivolidad de los recursos con el propósito de entretener y generar espectacularidad. Actualmente, hay una tendencia a establecer una relación “saludable” de comunicación entre este y el resto de los archipiélagos. Incluso hay autores, como Adrián Vázquez, Javier Malpica, Alberto Lomnitz, Luisa Josefina Hernández y Antonio Zúñiga, que escriben piezas que corresponden a diversos archipiélagos y se aprecia, en mayor o menor medida, que aplican los recursos propios de una estética en otras con fines de resaltar algunos aspectos dramáticos, escénicos o de lenguaje.

Entre la producción realista, consideramos a Hernández como una autora emblemática, por contar con una amplia experiencia, desde la década 1950 — forma parte de los primeros dramaturgos formados profesionalmente— hasta la actualidad. En su producción observamos transformaciones como el aprovechamiento de recursos propios de otros archipiélagos. Entre sus títulos escritos en el periodo estudiado, resaltamos *Las bodas*, *El galán de ultramar*, *El gran parque*, *Mondo y lirondo* y *De lealtades y traiciones*. Estudiaremos con detalle las últimas tres obras en el apartado 3.1. A estos títulos sumamos *Papá está en la Atlántida*, de Malpica, por incluir un tema social, la migración, desde la perspectiva infantil; *Los días de Carlitos*, de Vázquez, por crear puntos de unión entre el realismo y los recursos del archipiélago discursivo; y *Testosterona*, de Berman, que plantea de una manera fresca y polémica una obra de tesis sobre la equidad de género y el poder.

## 1.2. Lo fantástico: el realismo mágico y el surrealismo

En este archipiélago se agrupan las obras que se asocian *lato sensu* con la estética y los temas de algunos movimientos literarios, como el realismo mágico — característico de Latinoamérica— y el surrealismo. Además, se vincula con otras facetas literarias y artísticas donde lo fantástico se pone en primer plano, como los mitos, las leyendas, los relatos tradicionales, la ciencia ficción, la novela fantástica, etcétera. Las obras de este archipiélago emplean estructuras y recursos dramáticos convencionales, semejantes a la mayoría de las obras realistas y costumbristas. La línea divisoria entre estos dos archipiélagos es la estética, lo cual conlleva un tratamiento especial de los temas, algunos comunes, como la violencia, la familia y la identidad mexicana, y otros distintos, como el origen de la naturaleza y la humanidad, la muerte y la trascendencia.

No se consideran dentro de este archipiélago las obras de contenido fantástico que rompen estructuras convencionales y juegan con recursos dramáticos, ya que se aproximan más a lo posmoderno y al cuestionamiento de lo anecdótico, lo escénico y lo imaginativo; estas características generan una estética diferente, los juegos escénicos, los cuales estudiaremos más adelante. Por lo general, los géneros a los que corresponden los textos del archipiélago fantástico son melodramas, tragicomedias, comedias y farsas.<sup>7</sup>

A partir de las observaciones de Alejandro Ortiz Bulle-Goyri (1992, pp. 32–34) al teatro de Elena Garro, antecedente clave de este archipiélago en el periodo 1984-2015, podemos plantear algunas bases de la estética de lo fantástico en la dramaturgia mexicana: a) una noción del tiempo no occidental, en que este puede ser mítico, sincrónico, cíclico o carecer de una relación histórica; b) una concepción de la muerte singular, propia de México y producto del sincretismo entre las culturas indígenas y occidentales, que se ha preservado por las tradiciones, las costumbres y los relatos populares; c) una visión de la magia o lo extraordinario como algo cotidiano, relacionada con el pensamiento mágico y el conocimiento precientífico, que ha dado pie al realismo mágico, corriente que se

---

<sup>7</sup> Es comprensible la inclusión de la tragicomedia en el archipiélago de lo fantástico si lo abordamos como Luisa Josefina Hernández lo describe (2011d; Knowles, 1980): la fuente son los relatos tradicionales de todas las culturas, se trata al personaje como un héroe que supera varios obstáculos para llegar a una meta —muy cercano al estudio del monomito de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (2014)— y se concibe a la vida como un viaje y con un nivel espiritual que se desarrolla con el cultivo de virtudes.

da sobre todo en la narrativa; d) recuperación de los relatos tradicionales para recrearlos, emplearlos como fuente de inspiración y como medio para comprender al individuo y la comunidad; e) una valoración positiva al ejercicio de la imaginación, en que los artistas juegan a encontrar diferentes maneras de ir más allá de los límites de la lógica y la realidad; y f) una búsqueda de lo poético, lo simbólico y lo mítico por medio del lenguaje, la acción y la representación, este rasgo y el anterior tienden puentes con la tradición literaria.

Con estas bases, es común que en el archipiélago de lo fantástico el tratamiento de los temas favorezca una visión empática, emotiva y evocativa. En adición, estimula la imaginación, la especulación y la sensibilidad. Esto no aleja a estas obras de la denuncia y la crítica, pero lo hacen en segundo plano o como consecuencia de que el lector o el público conecte con el plano fantástico y se deje llevar por lo irracional. Esta característica es un arma de doble filo: en varias obras, como *Todos somos Marcos* (1996), de Vicente Leñero, y *Bajo tierra* (2006), de David Olguín, ayuda a que el público logre conectar emocionalmente con ideas y situaciones sociales, que con otras maneras de abordar los temas quedan solo en el plano discursivo; en otras obras, es un medio de evasión de ideologías y del contexto, o de exaltación de emociones que nutren ilusiones, como *Doña Macabra* (1989), de Hugo Argüelles.

Para comprender las obras del periodo estudiado y que corresponden con este archipiélago, hay que conocer las influencias de dos antecedentes clave que hemos apuntado: Elena Garro (Puebla, 1920-Morelos, 1998) y Hugo Argüelles (Veracruz, 1932-Ciudad de México, 2003), que escribieron a partir de la década de 1950. Sus textos son punto de referencia dramática y se representan en la actualidad, ya que abordan temas aún vigentes para el contexto social de México.

Garro perteneció al grupo de autores que reanimaron la literatura mexicana y favorecieron el *boom* latinoamericano de la década de 1960: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Elena Poniatowska. Garro estableció vínculos entre la literatura y el teatro que dieron a este último una perspectiva que no se había conseguido anteriormente. De acuerdo con Fernando de Ita (1991), Xavier Villaurrutia no logró congeniar la literatura con la acción dramática, la calidad de su lenguaje literario sobrepasaba el nivel dramático; su aporte está relacionado con el desarrollo de una voz personal y una identidad escénica mexicana por medio del rompimiento de los moldes anteriores, el español y el francés. Luis G. Basurto (Ciudad de México, 1921-1990) y Rafael Solana (Veracruz, 1915-Ciudad



de México, 1992) tampoco alcanzaron el vínculo, en ambos ponderaba el plano dramático, y su empleo del lenguaje literario fue superficial; por ende, la consecuencia fue dar un tono frívolo o patético a los temas abordados. En cambio, Garro escribe textos dramáticos —*Andarse por las ramas* (1956), *Los pilares de doña Blanca* (1956), *El encanto, tendajón mixto* (1958) y *La señora en su balcón* (1960)— en los que logra un equilibrio e, incluso, enriquece ambos niveles. Dicho balance es posible gracias a la visión simbólica que se había formado de los temas que abordaba comúnmente en su narrativa —mayormente relacionados con la opresión que vivían las mujeres en la época y el deseo de expresión y libertad— y a su acercamiento con las costumbres rurales y los relatos tradicionales —de los que adopta estructuras anecdóticas, tipos de personaje, nociones morales y expresiones—. Marie Galéra (1998) argumenta que Garro no se limita a la denuncia o a la reivindicación, sino que se interesa por mostrar las diferencias espirituales de la mujer. Estos factores favorecen la construcción de símbolos; por ejemplo, de la expresión popular “andarse por las ramas”, Garro hace que una mujer se trepe a un árbol para escapar de su vida opresiva. Así, la expresión toma forma concreta y nutre el sentido figurado de la acción y de la expresión oral. Por lo anterior y por un manejo cuidadoso del lenguaje, los diálogos adquieren un sentido poético que influye en el tono de la obra. El lector reconoce que no se encuentra en un mundo cotidiano o que no puede entender las acciones y los diálogos de manera literal, que hay algo siempre entre líneas. De este modo, se producen significados complejos tanto para la realidad social como para el mundo psicológico de sus personajes.

Las obras de Garro tienden al surrealismo, pero no se apega por completo a la noción europea de este (Ortiz Bullé-Goyri, 1992).<sup>8</sup> Ella, como otros autores en ese periodo, desarrolló una visión que adaptaba la corriente surrealista al contexto latinoamericano, por lo que sus textos lograron dar una identidad mexicana al adoptar los relatos y las tradiciones populares y, en consecuencia, una concepción del tiempo y de la muerte fuera de lo que se planteaba en otros textos dramáticos. En consecuencia, la progresión anecdótica queda en segundo plano y el desarrollo poético se vuelve el motor de sus dramas.

---

<sup>8</sup> También se puede considerar su narrativa, que ha sido parteaguas en la literatura mexicana: la novela *Los recuerdos del porvenir* (1953) y su libro de cuentos *La semana de colores* (1964). En estos textos, se encuentran elementos semejantes a los que maneja en su teatro: toques fantásticos, exploración poética y rompimiento de la lógica y de lo cotidiano.

Hugo Argüelles comenzó a escribir obras que corresponden a este archipiélago a partir de la década de 1960; cuando el realismo y el costumbrismo comenzaron a ponerse en tela de juicio y la situación del país entró en una cadena de crisis sociales y económicas. Sus textos parten del surrealismo y el realismo mágico, pero ya no corresponden a su estética porque, dadas las circunstancias, el autor incluye un tono de denuncia y protesta (no de análisis) hacia las dinámicas sociales que afectan a los individuos, sobre todo en la independencia, la justicia y el amor, como *La ronda de la hechizada* (1967) y *Águila Real* (1992). Argüelles comparte con Garro el cuestionamiento de la moral y las dinámicas sociales por medio del retrato de personajes marginales o excluidos. Sin embargo, su visión se separa de la de Garro, puesto que él tiende a lo sórdido, escabroso y mórbido; con ello, plantea que los individuos tienen algo fuera de la norma, algo bestial, pero susceptible de ser amado. De hecho, la mayoría de sus obras refieren a los animales: *Los cuervos están de luto* (1963), *El ritual de la salamandra* (1981), *El cocodrilo solitario del panteón rococó* (1982), etcétera.

Otro rasgo que separa a Argüelles de Garro es que en sus obras se reduce la presencia de lo poético y prima el interés por desarrollar una anécdota compleja por medio de una estructura bien cuidada; además de plantear mundos en que la magia y lo sobre natural intervienen en el mundo físico y lógico (Peláez, 2002). De este modo, puede incluir los elementos fantásticos de manera verosímil, ya que para el público es comprensible el funcionamiento del elemento irreal o escabroso. En el texto se aprecia el trabajo para dotar de singularidad a los personajes mostrando varios rasgos físicos y psicológicos que den la impresión de personas reales que tienen un aspecto anormal: una deformidad física, una manía, una enfermedad mental, una filia, una disfunción sexual o un poder mágico. Por lo general, son seres aislados de la sociedad y, por alguna situación en concreto, se enfrentan a su comunidad, con lo que salen a relucir los prejuicios y los vicios sociales.

Desde la década de 1970, Argüelles ha formado a muchos otros dramaturgos que desarrollaron sus estrategias en diversos archipiélagos; sobre todo en el mundo sórdido y los juegos escénicos. Como los autores realistas, se interesó por fomentar la construcción verosímil de anécdotas, ambientes y estructuras; pero también se preocupó por construir personajes exóticos y marginales, y por generar símbolos que sintetizaran la historia y el tema, rasgos que iban más acordes con el mundo fantástico.

Estos antecedentes son referentes para los textos de este archipiélago, en los que se continúa, de diversos modos, la exploración del terreno fantástico. Algunos autores se acercan al surrealismo —*El caballo asesinado* (1960), de Francisco Tario; *Mutis* (1997), de Elena Guiochíns, y *La muerte se va a Granada* (1999), de Fernando del Paso—; otros, al realismo mágico —*Los esclavos de Estambul* (1991), de Carballido—; y otros más, la mayoría, desarrollan textos fantásticos que ya no cumplen con los rasgos de dichas corrientes —*La maizada* (2012), de Olguín; *Un niño perfecto* (2012), de Perla Szuchmacher, y *Wenses y Lala* (2014), de Vázquez—. Sin embargo, casi todos se apegan a los rasgos que Garro planteó, como la recuperación de relatos, el empleo de símbolos y la creación de expresiones poéticas; otros autores prefieren acudir a la visión oscura de Argüelles y muestran historias muy cercanas a las pesadillas y a las leyendas negras.

#### *Aportaciones y aspectos problemáticos*

Los textos del periodo corresponden a las bases que ya mencionamos y varios de ellos proponen innovaciones que amplían los horizontes del archipiélago. *El caballo asesinado*, de Tario, sirve como ejemplo, a pesar de ser un caso especial, ya que se escribió probablemente en la década de 1960 pero no se supo su existencia hasta su publicación en 1988, en la colección Molinos de Viento, de la Universidad Autónoma Metropolitana, y su estreno en 1989, en el Teatro Casa de la Paz, Ciudad de México (Toledo, 2013).<sup>9</sup> La obra se toma en cuenta dentro de este estudio porque impactó en el trabajo de otros autores, como Olguín y Tovar. Cumple con rasgos claramente surrealistas, el ambiente es onírico, la lógica se rompe y la anécdota cambia por incidentes inexplicables. Esto no significa que no haya congruencia interna en lo que ocurre, el lector puede seguir el hilo gracias a la poesía de los diálogos y de los sucesos, y a la experiencia literaria del autor y su capacidad para aplicarla en el mundo escénico; el lenguaje adquiere sentidos literales y figurados simultáneos. Por mencionar un ejemplo, un personaje tiene una enfermedad que lo reduce de estatura día a día, cuando entra a escena mide 2.30 m y la gente ya está escandalizada por su padecimiento;

---

<sup>9</sup> Francisco Tario es reconocido por su prosa que, por lo general, rompe la estética realista. Sus incursiones en el teatro eran desconocidas hasta que se descubrieron los originales en su casa, después de su fallecimiento (Domínguez Michael, 2012; Toledo, 2013; Medina, 2016).

el riesgo de desaparecer es algo literal pero también figurado, pues el personaje teme “desaparecer” de la memoria de los otros y que sus acciones no tengan consecuencias. Situaciones de este tipo son comunes en el archipiélago de lo fantástico, pero lo que agrega el autor es la creación de un tono que mezcla lo doloroso con el humor de manera sutil, no tajante, como puede ocurrir con la farsa o el humor negro de Argüelles. Este tono se relaciona con la narrativa del autor y, en este texto, facilita la exploración emocional y poner en el foco asuntos sobre la existencia humana, brindando una visión en que los humanos son enternecedores por su ignorancia y su idealismo; son menores ante el entorno, que, de tan grande, se vuelve un mundo absurdo.

Por otro lado, *Bajo tierra* (1992), de Olguín es un ejemplo de cómo se mezclan los elementos tradicionales (la noción de la muerte y las celebraciones del Día de Muertos) con algunos hechos históricos relacionados con José Guadalupe Posada, el fin del porfiriato y el inicio de la Revolución mexicana.<sup>10</sup> *Bajo tierra* trata de cómo este artista y su asistente huyen de la muerte —motivo recurrente en cuentos tradicionales—, la anécdota se desarrolla con una estructura episódica en que los personajes viajan por lugares y épocas distintas. Los episodios se conectan por el tema: las injusticias sociales y la vigencia de la revolución en la actualidad. La presencia de la Catrina, además de ser un motor para la anécdota, se vuelve un símbolo relacionado con la crítica social y con la muerte, su construcción es lo suficientemente cerrada para que el público establezca una relación juguetona con la muerte y tome noción de los ciclos vitales y lo cíclico del tiempo. Por tanto, que Posada sea capaz de entablar una relación con la Catrina y de dibujarla se vuelve una señal de las posibilidades del lector para estudiar su entorno. En el apartado 3.2, estudiaremos con más detalle *Bajo tierra*, pues resulta emblemática para la dramaturgia y la edición. Varios de los recursos de esta pieza (la mezcla de elementos históricos y la estructura anecdótica) se encuentran en otros títulos de este archipiélago, como en *El mar y sus misterios* (1995), de Carballido, y *Todos somos Marcos* (1996), de Leñero. Por otro lado, el

---

<sup>10</sup> José Guadalupe Posada (1856-1906), artista plástico que hizo crítica social por medio de caricaturas periodísticas. En la actualidad, es reconocido porque realizó el grabado “La catrina garbancera”, en que se representa una calavera vestida como señora de alta sociedad. Se empleaba el adjetivo “garbancero” para denominar a las personas que, teniendo sangre indígena, pretendían ser europeas. Posteriormente, Diego Rivera emplearía esta imagen entre personalidades de la historia mexicana en su mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1947). El grabado de Posada se conoce actualmente como “La catrina”, que significa “mujer elegante y de buen vestir”, y es emblema de la muerte y de las festividades del Día de Muertos (Barajas, 2009; Sánchez González, 2010).

aspecto discursivo se observa en obras como *Casanova o la humillación* (2007), de Olgüín, y *El evangelio según Clark* (2009), de Richard Viqueira.

Los problemas de calidad en este archipiélago se relacionan con dos aspectos: el ánimo por llamar la atención con las singularidades de la estética banalizando el contenido, y la falta de unidad o progresión dramática. A continuación, se analizará un ejemplo emblemático de cada aspecto, el primero corresponde a un texto de Argüelles, que, como ya se dijo, es un autor clave para este archipiélago, y el segundo, a Del Paso, escritor que ha abordado el realismo mágico, el surrealismo y lo absurdo en novela, cuento, poesía y teatro.

El primer problema se ejemplifica con *Doña Macabra* (1989), de Argüelles, donde una pareja joven acude a la mansión de una tía mayor, conocida como doña Macabra, para sacar provecho de su patrimonio. Este texto se caracteriza por el humor negro, con el que el autor se burla de vicios sociales (clasismo, abuso familiar, engaños), y recupera leyendas mexicanas de fantasmas, muertos y monstruos. La obra es apreciada por el público y la crítica (Smith, 1990, p. 141) y hay referencias que han pasado a la cultura popular. El problema radica en que el humor negro y la recuperación de leyendas quedan en primer plano, como medio para entretener, y no se profundiza en los conflictos dramáticos y, mucho menos, en la denuncia que podría hacerse por medio de la anécdota. Por ejemplo, la amiga de doña Macabra, Demetria, es una soldadera de la Revolución mexicana que sirve como símbolo del proceso de degradación de los ideales sociales por los que se luchó en este movimiento social; sin embargo, no trasciende de los chistes y los enredos anecdóticos.

Parte del problema de *Doña Macabra* nace del proceso de creación. De acuerdo con la investigadora Aurora Maura Ocampo (1988, p. 77), esta historia se presentó primero como telenovela en 1963, con éxito en el público, y recibió varios premios; después, en 1971 se realizó como película y, finalmente, en 1989 se estrenó la obra. En esta, el autor hace un trabajo de condensación, lo cual representa un problema debido a la extensión del material anterior; por lo demás, no hay una buena transición del lenguaje audiovisual al dramático: la estructura por episodios no es coherente, hay varios personajes y situaciones que quedan en el aire y el ritmo decae por falta de resoluciones escénicas. Esto demuestra que parte del interés de la historia reside en la representación de los hechos mágicos (cómo son los monstruos, cómo vuelan los objetos, cómo son los efectos visuales y sonoros) y no en el sentido dramático (cómo los protagonistas que desean

abusar de la anciana son engañados y caen en ridículo constantemente); es decir, el autor se constriñe a que la magia y lo fantástico debería verse “realista”, como ocurrió en televisión y cine, cuando la estética de este archipiélago favorece la imaginación del público para representar e integrar lo que no se puede escenificar y para potenciar lo simbólico del texto.

El segundo problema se observa en *La muerte se va a Granada* (1999), de Del Paso, en la que homenajea la vida y la obra literaria de Federico García Lorca.<sup>11</sup> Dada su experiencia y sus capacidades, el autor traslada el lenguaje literario a la escena. En un ejercicio semejante al de Elena Garro, Del Paso concreta metáforas y símbolos por medio de las palabras y la acción. Igualmente, acerca al público al mundo lorquiano a partir de la recreación de textos, personajes, situaciones y anécdotas —sin que sea una mera copia de los escritos de Lorca— envueltos de un contexto comprensible para desconocedores del homenajeado y planteando semejanzas al imaginario mexicano. Bert (1999) reconoce la labor poética de este texto, pero critica la verborrea, muy notable por la falta de progresión y el tono didáctico. Complementamos esta observación: la extensión del texto es larga puesto que no hay un ejercicio de selección y síntesis del material y, como ocurre en *Doña Macabra*, la estructura episódica no tiene cohesión: se quedan hilos anecdóticos sueltos y algunos momentos no tienen relación temática o simbólica con el resto, su única justificación es que hacen referencia a la obra de Lorca. Lo anterior provoca el problema mayor mencionado por Bert: la carencia de una progresión. En el archipiélago de lo fantástico, tal progresión puede no ser anecdótica —dado que en muchas ocasiones pasa a segundo plano—, pero tampoco se desarrolla en el nivel simbólico ni en el temático. Por ende, se habla de Lorca, se nota la admiración y la importancia de su obra, pero no se plantea un punto de vista definido ni desarrollado.

Ambos problemas dramáticos (priorizar lo llamativo de la obra y la falta de progresión) hacen notar que este archipiélago requiere maestría técnica y un manejo profundo del contenido, aunque en apariencia son textos originados por “corazonadas”, sueños o arranques de inspiración. A diferencia de lo grotesco y lo discursivo, el estilo y la estética aún requieren unidad dramática y una cohesión dentro del mundo planteado.

---

<sup>11</sup> Fernando del Paso (Ciudad de México, 1935-Guadalajara, 2018) es un escritor, pintor y diplomático. Es reconocido por su narrativa, entre sus novelas se encuentran *José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del imperio* (1987). Escribió *La muerte se va a Granada* para conmemorar el centenario del natalicio del poeta Federico García Lorca.

En comparación con otros archipiélagos, la dinámica y la transformación de lo fantástico es menor. Los temas recurrentes son los mismos desde la época de Garro hasta la actualidad: la muerte, la familia, las relaciones amorosas, el mundo onírico y el imaginario tradicional, popular e indígena. Por su naturaleza, las anécdotas dan cabida a un sinnúmero de mundos fantásticos, que en ocasiones simplemente son mero entretenimiento y, en otras, desarrollan reflexiones, experiencias y denuncias vigentes para el momento y para nuestros días.

Se puede apreciar que gradualmente los autores, sobre todo durante los últimos diez años, han adquirido consciencia de la puesta en escena y de los retos de producción que sus textos implican. Garro planteaba mundos imaginarios sin propuestas escénicas en sus diálogos o acotaciones que los directores han resuelto a partir de sus concepciones y con sus recursos. Tiempo más tarde, algunos autores comenzaron a proponer soluciones escénicas y a estructurar sus textos a partir de esas nociones, como Hernández, quien organiza las escenas de *Equinoccio* (2008) para que basten dos actrices y dos actores para interpretar a todos los personajes. No obstante, también hay autores que conciben su texto con base en algunos elementos escénicos, como Marcela Castillo, quien empata la situación dramática con los recursos escénicos en *El pájaro Dziú* (2007): una abuela cuenta una leyenda maya a su nieta mientras cocinan, de este modo, las dos actrices —la nieta y la abuela— emplean utensilios de cocina para representar a los seres fantásticos.<sup>12</sup>

La existencia del archipiélago de lo fantástico es relevante para el teatro y la cultura mexicana porque es un medio para recuperar y difundir tradiciones y relatos populares, lo cual favorece que se mantenga en constante exploración la identidad cultural. Es común que las piezas que abordan estos temas se dirijan al público infantil y juvenil, como *El pájaro Dziú* (2007), de Castillo, y *Popol Vuh* (escrita en 1974, estrenada en 2016), de Hernández.

Varios de los textos fantásticos actuales son prueba de que las tradiciones y la cultura se mantienen en movimiento. Por ejemplo, la noción peculiar de la

---

<sup>12</sup> La compañía Aquelarre Teatro representó *El pájaro Dziú* (2007), de Marcela Castillo, entre 2007 y 2011 en diferentes comunidades mixes y mayas; además participó en encuentros como el IV Encuentro Internacional "Ventanas Abiertas por el Arte", Sierra de la Ventana, Argentina, 2007; y el Festival Internacional de Teatro "La Gran Carpa de la Paz", Barrancabermeja, Colombia, 2011. La compañía mantiene registros de la obra en un blog, entre estos se encuentran algunos videos: <http://pajarodziu.blogspot.com> (consulta: 1 de noviembre de 2019).

muerte que existe en México no es únicamente una bandera identitaria, sino que es una forma de pensar y sentir, y una fuente de creación para los autores, quienes, a su vez, aportan a la visión comunitaria (Villareal Acosta, 2012; Lomnitz, 2013). Por ejemplo, *Wenses y Lala* (2015), de Vázquez, trata de una pareja, supuestamente originaria del norte del país, que relata su vida desde el más allá; dos personajes sencillos con una relación ideal a los que aparentemente no les sucede nada fuera de las complicaciones de su condición social y algunas dificultades inesperadas.<sup>13</sup> La acción dramática no se sostiene solamente por las peripecias que ellos vivieron, sino también por el arco emocional que implica para estos muertos revivir sus experiencias y por la relación que los actores establecen con el público. Hay que tomar en cuenta que el texto dramático propone y prevé momentos de improvisación que favorezcan un diálogo “emotivo” con el público, en el que se invita a comparar experiencias y a valorar de manera global lo vivido. Por otro lado, se plantea un juego escénico: los actores están en personaje desde que llega el público y no salen de escena hasta que este se ha ido, como si se aferraran al mundo de los vivos; esto difumina la frontera entre el plano real y el ficcional. De este modo, el autor construye un tiempo mítico y cíclico para los personajes y el público; se plantea la ilusión de que estos personajes cuentan sus vidas cada vez que aparece alguien, pero al mismo tiempo experimentan toda su vida. Lo anterior implica plantear, sin discursos ni explicaciones complicadas, un ambiente semejante al Día de Muertos sin que esta celebración se refiera explícitamente, pues es la manera en que los mexicanos de la zona centro y sur se relacionan con sus familiares difuntos. Y esta visión no se detiene en el archipiélago fantástico, sino que influye en obras de lo discursivo, lo grotesco y los juegos escénicos.

Y, aunque principalmente se rescatan las tradiciones y las culturas mexicanas, el archipiélago de lo fantástico ha sido medio para conocer rasgos de otras culturas, como en *Oriflama* (1987), de Hernández, —que aborda la leyenda de San Luis Rey— y *¿Dónde estaré esta noche?* (2005), de Claudio Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez, —que aborda la leyenda de Juana de Arco—. Estos textos son ejemplo de la posibilidad de explorar los aspectos espirituales y humanos de personajes históricos que pueden reflejar la realidad interior del público —como

---

<sup>13</sup> Adrián Vázquez, autor de *Wenses y Lala*, no especifica la región en el texto ni en el montaje, lo único que mantiene muy claro es el ambiente rural. El autor plantea esta ambigüedad para que haya mayores posibilidades de identificación por parte del público, pues él ha vivido en diversas regiones, entre ellos, Tijuana (norte), Veracruz (oriente) y la Ciudad de México (centro).



la tensión entre la vocación personal y las expectativas parentales en *Oriflama*—, y se ponen en tela de juicio los principios éticos de movimientos y luchas sociales. Por ejemplo, en las obras mencionadas se denota la violencia ejercida en nombre de la religión a pesar de las firmes convicciones espirituales de los protagonistas; en consecuencia, se cuestiona al público acerca de la validez de llevar las creencias hasta sus últimas consecuencias y prestar atención a la manipulación de información y el abuso de poder de los líderes religiosos.

Sumado a la cultura y los relatos tradicionales, hay que reconocer la influencia que ejerce lo literario, no solo por el vínculo histórico con el realismo mágico y el surrealismo que tuvieron los primeros autores y por su relevancia para la cultura latinoamericana en la actualidad, sino porque también es fuente de exploración del lenguaje en los textos y se ha buscado alcanzar cierto nivel literario en los diálogos (en contraste con lo que ocurre en el realismo y el compromiso social, donde se busca más una cercanía con lo cotidiano). Desde Garro y Tario no se ha visto tanta implicación de la literatura en los diálogos, pero no debería verse como un defecto, porque lo literario se ha explorado de diversas maneras; por el contrario, esto ha permitido que las expresiones tomen corporeidad, como los seres míticos en *El pájaro Dziú*, o se vuelvan acción, como en *Equinoccio*.

El archipiélago que ha influido en lo fantástico, aparte del realismo, es el de la farsa, ya que este ha servido de modelo a los autores para plasmar el humor negro, la ironía y otros elementos que provocan sensaciones contradictorias simultáneas: juegos de palabras, insinuaciones escénicas, dispositivos cómicos e ironías dramáticas, por mencionar algunos ejemplos. Evidentemente, estos recursos no se emplean en todas las obras y no se aplican de manera global en los textos. El alcance de su influencia radica en una conciencia de la denuncia del contexto social y de la ironía para hacer ver que no hay individuos perfectos y asumir la introspección desde el humor.

Por la naturaleza imaginativa, las estructuras son muy flexibles y ha habido momentos en que ha dado pie a otras estéticas o ha influido en los autores, por ejemplo, en *El ajedrecista* (1993), de Jaime Chabaud, y en *Camino rojo a Sabaiba* (1987), de Óscar Liera. Esta última obra tiene influencia estrecha de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, novela clave del realismo mágico; sin embargo, su perspectiva global sale del mundo onírico y cuestiona el plano de la realidad por medio de recursos escénicos, lo cual provoca que la obra corresponda más a los juegos

escénicos que a lo fantástico. Hay casos semejantes con el archipiélago de lo discursivo, que toman elementos de lo fantástico, pero lo transforman para brindar una estética y un estilo distintos, como *La cueva de Montesinos* (1995), José Ramón Enríquez, y *Lo que queda de nosotros* (2015), de Sara Pinet y Alejandro Ricaño.

#### *Recuento general*

El archipiélago de lo fantástico comprende textos dramáticos con una estética asociada con diversas fuentes, como los relatos tradicionales y la literatura, en específico, con movimientos como el surrealismo y el realismo mágico: su estilo y sus recursos dramáticos son semejantes a los empleados en el realismo. A partir de las observaciones de Alejandro Ortiz Bulle-Goyri (1992) sobre Garro, se plantean algunas bases de lo fantástico en la dramaturgia mexicana: una noción no occidental del tiempo, una concepción mexicana de la muerte, una percepción cotidiana de lo mágico o extraordinario, una recuperación de los relatos tradicionales, una valoración positiva de la imaginación y una búsqueda de lo poético. Este archipiélago se ha mantenido presente durante todo el periodo, aunque su producción sea menor en comparación a otras estéticas. Lo fantástico ha sido relevante porque preserva, difunde y dinamiza aspectos culturales mexicanos. Su influencia ha alcanzado a archipiélagos que se formaron posteriormente: los juegos escénicos y lo discursivo. Debido a que no hay autores que se dediquen únicamente a este archipiélago, se dinamiza el empleo de recursos y se otorgan nuevas perspectivas a la estética.

Entre los autores de este archipiélago resaltamos a Olguín, quien además produce obras de juegos escénicos. Hay que aclarar que él no se interesa únicamente por desarrollar la imaginación, sino también por reflexionar sobre las actitudes ante temas como la muerte, la justicia y la felicidad. Entre su producción fantástica encontramos *La puerta del fondo*, *Belice*, *Bajo tierra*, *Dolores o la felicidad* y *La maizada*. Analizaremos a profundidad los tres últimos textos en el apartado 3.2.

A los títulos de Olguín se suman *Oriflama*, de Hernández, por el retrato de personajes y establecer conexiones entre el imaginario mexicano y el francés; *Wenses y Lala*, de Vázquez, por plantear una visión actualizada de la muerte por medio de una historia de amor, aprovechar recursos discursivos y sugerir

algunas inequidades sociales; y *Los esclavos de Estambul*, de Carballido, por su estructura flexible, un buen desarrollo de diálogos y una resignificación de cada espacio en que ocurre la acción.

### 1.3. El compromiso social: el hiperrealismo, el teatro documental y el social

Cabe recordar que, en las décadas de 1960 y 1970, los autores de la “Generación perdida” y la “Nueva dramaturgia mexicana” buscaron recursos distintos a los realistas para analizar su entorno social, político y cultural. Es en este periodo que comienzan a diversificarse las estéticas y los estilos. De acuerdo con Armando Partida Tayzan (2002a), este archipiélago es el primero que propone un rompimiento con el realismo debido a que cuestiona su estética y explora estructuras dramáticas que se alejan del desarrollo lineal (planteamiento-desarrollo-desenlace).

De acuerdo con Partida Tayzan (2002b), el acercamiento a detalle de la realidad y el deseo de retratar la vida tal como ocurre, aunque suene paradójico, rompieron las estructuras convencionales. Debido a que las acciones se representan en tiempo real, no es posible el desarrollo completo de un arco anecdótico y el retrato de los personajes se limita a ciertos aspectos de apariencia, comportamiento y lenguaje, como si fuera una fotografía o una cinta documental. Por ende, se busca que los personajes hagan actividades cotidianas, que en la representación se realicen en tiempo real, y que el lenguaje también sea lo más cercano a lo coloquial, sin artificios retóricos. Todos estos rasgos son observables en *La visita del ángel* (1981), de Leñero, donde se presencia un día cualquiera de un matrimonio mayor de clase baja que recibe la visita de su nieta. Por lo anterior, es común que no haya un conflicto que se desarrolle de principio a fin y tampoco haya una jerarquización clara entre los personajes (principales y secundarios).

Por lo general, en este archipiélago los textos dramáticos tienen estructuras melodramáticas o de obra didáctica, y aunque se emplean elementos cómicos, no es común encontrar farsas ni comedias. En algunos casos, se emplean fuentes testimoniales, periodísticas y documentales para construir una anécdota o una situación en la obra. Con esto se pretende denunciar casos específicos y, a veces, plantear un problema general con rasgos particulares que acercan al público y permiten idear en un nivel concreto los factores que, de otro modo, serían vagos

o abstractos. Por ejemplo, *Pueblo rechazado* (1968), de Leñero, aborda un conflicto particular —el monje Lemercier introdujo el psicoanálisis en un monasterio de Cuernavaca— que hace notar un problema de mayor alcance, la visión retrógrada de la Iglesia y su repercusión negativa en la comunidad religiosa y civil.

Los rasgos anteriores asocian este archipiélago al teatro documental, tal como lo concibe Peter Weiss; sin embargo, sus características no se cumplen por completo ya que para los autores es indiferente si la fuente es histórica, periodística o documental, lo que les importa es evidenciar un problema social, hacer un juicio ante los hechos y comunicarse de manera directa e igualitaria con el público. En consecuencia, este archipiélago también se puede asociar con el teatro épico, como lo concibió Bertolt Brecht, y con el teatro político planteado por Erwin Piscator. En esta situación encontramos un punto de tensión en el archipiélago: el deseo por abordar de manera fidedigna y objetiva hechos reales y, en contradicción, el interés por emplear esos hechos como un eje de polémica, de búsqueda ética/moral o social y de medio didáctico. Esta tensión ha provocado diversos resultados: una visión panorámica de los hechos con el fin de abordarlo todo, pero sin profundidad —*La noche de Hernán Cortés* (1992), de Leñero—; una visión detallada de uno o dos aspectos que no considera el panorama —*Búfalo herido* (2005), de Jorge Celaya, y *La visita del ángel* (1981), de Leñero—; una polarización en los personajes y en la situación que resulta maniquea —*La fiera del Ajusco* (1983), de Víctor Hugo Rascón Banda—; o una priorización de ciertos elementos que permite una revisión a profundidad y favorece un análisis de los hechos —*Lágrimas de agua dulce* (2008), de Chabaud, y *Santa sal* (2013), de Conchi León—. En todo caso, la revisión a ambos conceptos, teatro documental y social, es de utilidad para comprender este archipiélago.

El antecedente clave de este archipiélago es Vicente Leñero (Jalisco, 1933-Ciudad de México 2014). Según el investigador Partida Tayzan (2002b), Leñero escribió textos cercanos al teatro documental, sin conocer el concepto, desde la década de 1960. Su interés surgió por querer incidir en su comunidad, por hablar de temas relevantes y generar polémicas que movilizaran a la sociedad. Más adelante, ya cercano al periodo estudiado, conoció el concepto de teatro documental y lo aprovechó en su labor. Un rasgo notorio en sus textos es su capacidad para estructurar, puesto que trabajó por mucho tiempo en guiones para radionovelas y películas (Peláez, 2002); es decir, a pesar de la falta de una

estructura convencional, el autor es consciente del ritmo y de la forma de retratar personajes.

En su análisis para identificar si el teatro de Leñero corresponde al teatro documental o al social, Partida Tayzan (2002b, pp. 40–47) hace notar que el material no encaja del todo en ninguno de los dos estilos y que algunos textos tienden a lo documental y otros a lo social. El aporte Partida, más allá de colocar una etiqueta, consiste en reconocer que el teatro de Leñero marca una diferencia en la dramaturgia mexicana, ya que introduce el nivel social como foco del texto, lo aborda con la voluntad de reconstruir la realidad tal cual es y no usarla como mero instrumento artístico (como se creía que se hacía en el realismo); además, plantea todo lo anterior desde la concepción del texto. Así que la unión de ambos tipos de teatro favorecen la construcción de una visión moral y ética ante ciertos hechos y la posibilidad de dar voz a personajes marginales o mostrar otra versión de historias oficiales (Bissett, 1985; Rea, 1998). *Pueblo rechazado* (1968) y *La visita del ángel* (1981), son ejemplos emblemáticos de su trabajo en este archipiélago y fueron referencia para los autores que formó por medio de talleres de escritura (a diferencia de Hernández, Carballido y Argüelles, Leñero no impartía clases teóricas).

Durante este periodo, por el reconocimiento alcanzado y la amplitud de su producción dramática, la participación de Víctor Hugo Rascón Banda (Chihuahua, 1948-Ciudad de México 2008) es decisiva para la conformación de la estética y el estilo del archipiélago del compromiso social. Así como Leñero, las obras de Rascón Banda son modelo para otros autores y su trabajo como profesor ha dejado huella. Cabe mencionar que, al igual que Leñero, Rascón Banda trabajó sobre todo con talleres, método didáctico que resta en gran medida el tono prescriptivo y favorece que los alumnos encuentren diversos caminos creativos.

Rascón Banda, al ser abogado de profesión, construye mundos donde se pueden equilibrar los puntos de vista del conflicto; procura brindar evidencias de lo que dicen y viven los personajes para que el público sea quien juzgue — claro, con una tendencia marcada por su autoría— y aporta un retrato de la cultura y la forma de vida de Chihuahua, acción con la cual fomentó el teatro de su región y la disolución del centralismo teatral. Ya no se trataba de personajes de Chihuahua que llegan a la Ciudad de México, sino de individuos que se representan en su ambiente a los ojos de los capitalinos.

Los rasgos positivos que aportó este archipiélago a la dramaturgia mexicana están relacionados con la maestría para dotar de valor dramático a los hechos reales (documentales, periodísticos e históricos) y para abordar hechos ficticios (de relatos tradicionales, literarios o de inventiva propia) con fines de crítica social.

Un ejemplo del primer punto es *La mujer que cayó del cielo* (1999), de Rascón Banda, que trata el caso de una mujer tarahumara que estuvo internada en un hospital psiquiátrico de Kansas, EUA, por diez años.<sup>14</sup> Como ya se mencionó, al abordar un caso específico se abarca un problema mayor: la discriminación a los pueblos indígenas y sus graves consecuencias: problemas de salud, carencia educativa, ausencia de voluntad en la integración social, falta de servicios básicos y los efectos de lo anterior en la salud mental. El autor se valió de entrevistas hechas a esta mujer para reconstruir la anécdota situándola en un ambiente angustiante (una habitación del psiquiátrico) donde suceden los hechos sin que ella entienda nada. La protagonista solamente habla tarahumara y el resto de los personajes, inglés y español. De este modo, si el público desconoce el inglés y el tarahumara, puede dimensionar el problema de comunicación.

Para Timothy Compton (1999), escuchar grabaciones en tarahumara durante la representación acentuó el aislamiento y la relevancia del lenguaje. Con esta observación, el público puede reconocer la degradación de la protagonista y comprender los factores sociales que la afectan. Otras obras que ejemplifican este primer aporte del archipiélago son *Las máquinas de coser* (1989), de Estela Leñero —que aborda la explotación laboral a mujeres—, *Más encima... el cielo* (2003), de Sergio Galindo —que cuenta la destrucción de tres pueblos por la construcción de la presa El Novillo— y *Mujeres de Ciudad Juárez* (2003), de Cristina Michaus —que denuncia los feminicidios de esa ciudad—.

El segundo punto se puede ejemplificar con *Jesucristo Gómez* (1987), de Leñero, en que se plantean paralelismos entre el personaje bíblico y un luchador social en el ambiente mexicano de la década de 1980. Esto permite construir una metáfora donde es identificable lo justo, lo bueno y lo transformador; además,

---

<sup>14</sup> Los tarahumaras son un pueblo indígena que se autodenomina *rarámuri*; se localiza en el noroeste de México, especialmente en Chihuahua, y se reconoce a su gente por su resistencia física y porque son capaces de correr largas distancias. Antonin Artaud visitó a esta comunidad y, de sus experiencias, escribió *México y el viaje al país de los tarahumaras* (1984).

hace notar en el plano individual que se humaniza al personaje, por lo que no puede resolverlo todo y está en proceso de aprendizaje. En el plano social se juzga la corrupción de las autoridades, el abuso de poder de las estructuras sociales y la tendencia cultural de la comunidad mexicana de buscar un líder, un padre, que la proteja, pues sin su existencia no se mueve y se resigna a las injusticias. Para desarrollar lo anterior, Leñero concibe una estructura episódica en que da grandes saltos temporales, por lo que hay elipsis en algunas acciones y explicaciones que van directo a los aspectos que se juzgan. Esto es posible porque el autor confía en el conocimiento del público acerca del relato mítico.

La investigadora Joan Rea (1998) opina que esta obra tiene fuerza por la identificación del protagonista con cualquier persona, cualquier Gómez. No obstante, consideramos que es necesario vincular al protagonista con esa idea y con la del personaje bíblico Jesucristo para ahondar en el mensaje: todos los individuos pueden luchar y buscar la justicia social. Sin la conexión, la estructura resultaría ineficiente; es decir, se depende de las referencias bíblicas para completar el mensaje y las ironías del autor. Otros ejemplos en que se emplean referencias históricas o versiones literarias de algunos hechos son *La Malinche* (1998), de Rascón Banda, y *Clipperton* (2005), de Olguín. En estas obras, hay un buen manejo del referente y se plantea claramente la relación con el problema social que se desea criticar.

Los problemas que presenta el archipiélago del compromiso social tienen que ver con el tratamiento del tema y los recursos dramáticos. Primero, como vimos en el texto anterior, las referencias, en ocasiones, no son suficientes; por tanto, las elipsis y las omisiones son a menudo una carencia y no un trampolín para que el público construya a partir de lo que sabe y opina. El segundo problema es la dificultad para adoptar una visión panorámica del conflicto en algunos textos, una perspectiva que obedecería a la objetividad que tanto se proclama en este archipiélago. Esto resta al aspecto analítico que se pretende alcanzar, ya que al querer ceñirse con tanto detalle a la realidad se pierde perspectiva global y no se entra en profundidad al conflicto.

A este respecto, *Sazón de mujer* (2001), de Rascón Banda, es un buen ejemplo. Esta obra se compone de tres mujeres de Chihuahua de diferente origen cultural, una menonita, una maestra y una mestiza con ropa tarahumara, que son víctimas

en diversas medidas de la violencia masculina y del narcotráfico.<sup>15</sup> Cada una cuenta su historia mientras cocina algún platillo típico de su comunidad. El retrato de los personajes es impecable (por su lenguaje, su escala de valores, sus juicios del entorno, la forma de dirigirse al público), lo que coloca la visión femenina de estos conflictos en primer plano. Los tres monólogos complementan el tema de la violencia, así el público se puede formar una idea de las consecuencias individuales y de las alteraciones que trae el problema a la vida comunitaria; sin embargo, el foco está en el proceso doloroso de cada una, lo cual no refleja la situación social. Se aportan algunos datos, pero se quedan en el nivel individual, por lo que pareciera que se trata de casos particulares, y, aunque el público hiciera generalizaciones, se corre el riesgo de llegar a conclusiones equivocadas sobre las causas de la violencia y la relevancia de sus consecuencias en las comunidades de Chihuahua. En el apartado 3.3, estudiaremos con más detalle esta pieza teatral.

#### *Dinámica y relación con otros archipiélagos*

El archipiélago del compromiso social ha vivido diversas transformaciones en el transcurso del periodo estudiado, en los ámbitos de estructura, temas y público. La exploración de estructuras distintas a las del realismo es un aspecto esencial tanto para definir el archipiélago como para establecer un punto de partida hacia otros grupos de obras, como los juegos escénicos y el teatro comunitario. En un inicio, esta exploración era necesaria para brindar una perspectiva más crítica al contexto social, político y cultural del momento. Deslindarse del “modelo aristotélico” fue un acto de resistencia a los discursos del poder.

De acuerdo con Hilda Saray (2008, p. 113), el *modelo aristotélico* es un término equívoco que tiene origen en el siglo XVIII y que los investigadores en México lo han empleado para contrastarlo con la dramaturgia que pertenece a la “Generación perdida” y la “Nueva dramaturgia mexicana”, con autores de textos que corresponden a este y otros archipiélagos fuera del realista y surrealista, y que exploraron diversas estructuras dramáticas. Los dramaturgos, y

---

<sup>15</sup> Los menonitas son una comunidad de ascendencia alemana que se asentó en Chihuahua y que, gracias a los acuerdos con el expresidente Álvaro Obregón, consolidó su migración (en tales acuerdos se garantizó su independencia religiosa, la exención del servicio militar, autonomía de administración y libertad de educación). Se les conoce como menonitas por el fundador del grupo religioso, Menno Simons (Países Bajos, 1496-1561).



principalmente los investigadores —como se percibe en estudios como los de Partida Tayzan (1998, 2000, 2002b) y De Ita (1991; 2008)—, asimilaron lo *aristotélico* como realista y viejo, con tinte negativo (ya vimos en el apartado del realismo algunas razones). En contraste, lo *no aristotélico* se refiere a lo vanguardista, creativo e innovador. Consideramos esta visión como simplista e inútil porque desde la época clásica griega existen piezas que no correspondían a las reflexiones de la *Poética*, como las de Eurípides y Aristófanes. Esta discusión teórica que influía en el trabajo dramaturgico poco a poco dejó de importar, pues los escritores le brindaron mayor importancia al retrato del contexto social y cultural, empleando las estructuras que se adaptaran a la denuncia y al análisis.

Este interés conllevó otro cambio: el empleo y el apego a las fuentes documentales, periodísticas e históricas se pasó a un segundo plano porque los autores reconocieron que la tensión entre visión objetiva y analítica, que abordamos anteriormente, era irreconciliable. En la actualidad, es más común encontrar textos que tienden al análisis que al retrato detallado de la situación, como *Joe* (1997), de Eric Morales; *Los trazos del viento* (2003), de Alan Aguilar; y *¿Quién te entiende?!* (2008), de Alberto Lomnitz. En estas obras, el análisis ya no pretende la objetividad y se aleja del tratamiento maniqueo.

En el ámbito temático, este archipiélago es pionero al explorar problemas sociales de gravedad, como la violencia (familiar y social), el narcotráfico, la migración ilegal y los feminicidios. Por su naturaleza, el análisis de estos problemas conllevó a que los autores dieran voz a grupos marginados: indígenas, pobres, niños y mujeres. Cabe resaltar que la perspectiva femenina alcanzó fuerza en estas obras, aunque la mayoría de los textos aún son escritos por hombres. Esto fue posible gracias a que pusieron a las mujeres como centro de acción y les brindaron complejidad psicológica y social, tal como vimos en los textos de Rascón Banda. Las piezas escritas por mujeres, como *Las máquinas de coser* (1989) y *Habitación en blanco* (1994), de Estela Leñero, han sido decisivas para obras posteriores, como *Rumor de viento* (2003), de Norma Barroso, y *Mujeres de Ciudad Juárez* (2003), de Cristina Michaus, que tienen un enfoque feminista por el deseo de cambiar la situación injusta y peligrosa de las mujeres en México, por mejorar las condiciones sociales y no por principios establecidos en teorías.

Otro cambio en el ámbito temático es que, si bien siempre se ha criticado al gobierno y a las figuras de poder, en la actualidad el campo de crítica se amplía a los miembros de la sociedad. Se cuestiona el funcionamiento de empresas,

gremios y grupos sociales, como la clase media (sus prejuicios, sus estereotipos y sus vicios), con el fin de fomentar a la responsabilidad colectiva. Por ejemplo, en *Table dance* (2006), Rascón Banda critica a todos los sectores involucrados en la explotación laboral que ocurre en un centro nocturno. De ninguna manera exculpa a los explotadores, sino que evidencia la responsabilidad de los clientes y sus fantasías, ideología y ambiciones, lo que facilitan que algunas mujeres acepten trabajos como bailarinas eróticas o matronas que vigilan a las jóvenes.

Como en el realismo, y por las razones explicadas anteriormente, hay un acercamiento con el público infantil y juvenil desde el inicio de este siglo. Gracias a la estética y los recursos dramáticos, se abordan temas sociales, como el machismo en *¡Vieja el último!* (2000), de Perla Szuchmacher, y la migración en *El viaje de Tina* (2013), de Berta Hiriart. La adaptación de los recursos es mínima, se simplifica el lenguaje, pero sigue siendo fiel al del entorno social; se incluyen explicaciones breves por medio de canciones y de los diálogos; y se abordan hechos reales que se llevan a un nivel general para facilitar el reconocimiento en el público. Las obras dirigidas a este público y de buena factura usualmente son disfrutables para públicos mayores, pues admiten diferentes niveles de interpretación y no caen en manipulaciones emocionales.

La producción del archipiélago del compromiso social fue numerosa durante la década de 1980; aunque ha disminuido a partir de 1990, en la actualidad sigue presente. Esto posiblemente se debe a que el interés de la denuncia y crítica social se derivaron a otros archipiélagos cuyos recursos y estéticas son de mayor interés para los autores y los espectadores más jóvenes. Los dramaturgos emergentes de la actualidad no se identifican con la lucha que se vivió en los primeros periodos ante la censura del gobierno y la concepción generalizada del público sobre el teatro, que se destinaba al mero entretenimiento y a la evasión de los problemas cotidianos y colectivos. Este archipiélago propició y dio bases al teatro comunitario, al mundo sórdido y a los juegos escénicos, ya que en estos se encuentra el interés por el mundo social y por el empleo de material histórico y documental.

Cabe resaltar que hay una influencia bidireccional con el teatro comunitario. El archipiélago de compromiso social brinda herramientas sobre la documentación y estrategias para explorar dramáticamente una denuncia o una crítica social. A su vez, el teatro comunitario aporta información sobre diversos conflictos y actualizaciones sobre la perspectiva de problemas que ya se han

abordado. De este modo, los autores de este archipiélago pueden basar sus escritos en nuevos testimonios y en material actualizado.

Por otra parte, el archipiélago del compromiso social, aunado a la estética de Argüelles, dio pie al mundo sórdido: le proporciona material para cuestionar problemas sociales y herramientas para dibujar la vida de manera muy detallada. Algunos ejemplos que comentaremos en el siguiente apartado son *De la calle* (1987) y *El pastel de zarzamoras* (1992), de Jesús González Dávila. El compromiso social es base primordial para el mundo sórdido, ya que muestra cómo se trabaja con hechos reales y cómo se puede retratar con detalle la vida cotidiana. A diferencia de la relación con el teatro comunitario, no parece que haya influencia de vuelta con el mundo sórdido, porque al compromiso social le interesa mantener una postura objetiva o analítica, no una de protesta y escándalo, que puede corresponder a otro archipiélago.

Las enseñanzas y las exploraciones de Leñero y Rascón Banda dieron pie a que los autores de la “Nueva dramaturgia mexicana” desarrollaran obras del archipiélago de compromiso social, pero que también propusieran nuevas estructuras dramáticas y pusieran en cuestionamiento la realidad, lo textual y lo escénico; es decir, en los textos que corresponden a los juegos escénicos se observa que los autores aprendieron a documentarse y a analizar problemas sociales, pero ya no para reconstruir el contexto social y cultural, sino para cuestionarlo. Más adelante veremos este aspecto con detalle.

#### *Recuento general*

El archipiélago de compromiso social se compone de obras cuya temática se relaciona con la denuncia y la crítica social; la estética pretende ser objetiva y retratar con detalle el contexto cultural y social, y en el estilo se implican la documentación, el diálogo cercano al cotidiano y la confrontación de factores sociales. En la década de 1980 tuvo un auge motivado por la realidad social que se estaba viviendo en México: crisis económicas, políticas y sociales recurrentes. Su presencia es constante durante el periodo 1984-2015, y, aunque su producción se redujo en los últimos diez años, el estilo, el discurso y los recursos son referentes para los autores contemporáneos, pues en la actualidad, varias de las inquietudes sociales tienen continuidad en el archipiélago discursivo.

Esta estética dio pie a la formación del archipiélago del mundo sórdido y mantiene contacto estrecho con el teatro comunitario, de los cuales hablaremos en los siguientes apartados. De la tensión que hay entre la objetividad y el análisis, surgen los valores positivos y cuestionables del archipiélago de compromiso social. Los primeros son dotar de valor dramático a fuentes testimoniales, documentales y periodísticas, y emplear tramas ficticias para abordar temas de crítica social. Sobre los puntos cuestionables, reconocemos que en ocasiones hay vacíos o desconexiones entre los contenidos o una visión muy focalizada o generalizada del conflicto social; ambos puntos afectan la interpretación y la valoración del público sobre la temática.

Rascón Banda representa este archipiélago porque escribió textos con estas características en casi todo el periodo estudiado —falleció en 2008— y lo desarrolló desde enfoques y recursos diversos. Entre sus obras, resaltamos *Por los caminos del sur*, *Apaches*, *La mujer que cayó del cielo*, *Los ejecutivos*, *Sazón de mujer* y *Table dance*. En el apartado 3.3 analizaremos los últimos tres títulos. En adición, mencionamos *Jesucristo Gómez*, de V. Leñero, por resaltar el valor disidente de un emblema religioso; *Las máquinas de coser*, de E. Leñero, por poner en primer plano la explotación laboral desde una perspectiva femenina; y *El funcionario bueno*, de Lomnitz, por complejizar las dificultades de los trabajadores en el gobierno.

#### 1.4. El mundo sórdido

En este archipiélago, se agrupan textos dramáticos con un estilo y una estética semejantes al del compromiso social, debido a que pone el foco en los problemas sociales y desea romper con elementos realistas y estructuras convencionales. No obstante, la distinción radica en que su estética resalta el aspecto negativo, terrible y doloroso de la realidad. Aunque se hace alusión a hechos reales, no interesa seguir fielmente las fuentes documentales, testimoniales ni periodísticas; por tanto, no existe la tensión presente en el grupo anterior, sin embargo, sí se busca impactar y causar polémica en el público. El género que predomina en esta estética es el melodrama, no hay posibilidad para las obras didácticas (que implicarían una visión crítica) ni para las comedias o las farsas (porque se desea enfatizar lo oscuro y lo negativo de la vida).

Como se mencionó, este archipiélago cuenta con dos antecedentes clave: primero, el estilo y la temática del compromiso social que le da origen; y,

segundo, la dramaturgia de Argüelles, quien en varios textos tiende a magnificar el lado doloroso o perverso de los personajes y de su entorno, tal como comentamos páginas antes. El primer antecedente apunta hacia el retrato detallado de la vida cotidiana y de los personajes marginados y maltratados de la sociedad; el segundo, favorece el tono exagerado, incómodo y doloroso.

El autor representativo es Jesús González Dávila (Ciudad de México, 1940-2000), quien produjo un nutrido grupo de obras que sirven como modelo a este archipiélago; por ejemplo, *El jardín de las delicias* (1985), *Amsterdam bulevar* (1986), *De la calle* (1987) y *El pastel de zarzamoras* (1992), entre otras. Este autor se formó en los talleres de Leñero y Argüelles, de ellos aprendió a estructurar la acción, construir personajes, ir a los límites de las situaciones, mostrar problemas sociales a partir de conflictos individuales (Mijares, 1997; Peláez, 2002, pp. 111–137). González Dávila desarrolló una peculiar maestría para emplear el lenguaje coloquial de clases bajas de la Ciudad de México, sus mecanismos retóricos son muy sutiles y da por completo la sensación de naturalidad (Partida Tayzan, 2002b; Escobar Delgado, 2010). Cabe agregar que este autor también forma parte de los antecedentes para el archipiélago de lo discursivo. De acuerdo con Enrique Mijares (1997), a partir de 1990, González Dávila exploró la vida cotidiana y los cambios sociales con otros recursos dramáticos, como en *Las perlas de la virgen* (1993), que dieron pie al realismo virtual, el cual estudiaremos con detalle en el apartado 1.7.

#### *Aportaciones y aspectos problemáticos*

El primer valor positivo del mundo sórdido es la introducción de temas fuertes que no se abordaban de manera directa en la dramaturgia mexicana (Smith, 1997; Mijares, 2000): la violencia familiar y de pareja, la homosexualidad, el abuso infantil (laboral y sexual) y las condiciones lamentables de la gente que vive en la calle. Por ejemplo, González Dávila en *De la calle* (1987) retrata la forma de vivir de la gente sin hogar: las agresiones, las adicciones, las perversiones y los abusos. Para lograrlo, plantea una anécdota fácil de seguir —un niño sin hogar busca a su padre— que se estructura en episodios en los que se muestran diversas situaciones y personajes de las clases bajas, como las personas trans, las

prostitutas, los borrachos, los drogadictos y los ladrones.<sup>16</sup> Conforme progresa la búsqueda, el público descubre la red tan complicada que rodea a los niños sin techo y que dificulta sus posibilidades para salir adelante. Lo único que hace contraste ante tanta desolación es la breve historia de amor entre el protagonista y una chica en situación de calle: ambos representan la ingenuidad y la bondad que se sofoca conforme progresa la anécdota. Finalmente, el personaje termina maltratado, casi destruido, por todo el entorno, lo que produce un efecto desolador que orilla al público a percibir la dimensión del problema, que lo incomoda ante sus privilegios y que genera polémica por la forma en que se trata a las personas en situación de calle.

Consideramos dicha reacción del público —la incomodidad, el escándalo y la polémica— como el segundo aporte de este archipiélago, puesto que denota lo urgente de atender los problemas desarrollados, que con frecuencia están relacionados con la situación extrema en que viven las clases pobres de las ciudades: hambre, adicciones, desorganización, carencia de servicios, falta de educación y empatía, etcétera. Tomemos como ejemplo las reacciones de dos críticos ante *De la calle*, de Jesús González Dávila, dirigida por Julio Castillo en 1987. Bert (1987a) reconoció que las situaciones límite lograron conmoverlo, a pesar de la inmunización a los impactos emotivos que se genera al ver muchas puestas en escena anualmente. El golpe emotivo se logró por el maltrato que sufre el protagonista y gracias al trabajo de dirección. Para Bert, su conmoción lo hace reconocer la situación límite en que viven los sectores pobres de la capital y manifiesta su inquietud: reflexionar sobre la realidad social y sobre la relevancia de tomar cartas en el asunto. En contraste, apreciamos en la crítica de Solana (1987) una incomodidad generada por motivos distintos. Sus comentarios revelan que *De la calle* lo confronta con su prejuicio de cómo debería ser el teatro —cercano al modelo realista, con moraleja y “buen” lenguaje— y le presenta una situación social que evade en la medida de lo posible. Por consiguiente, Solana tiene muchas reservas para valorar positivamente esta obra; sin embargo, en ambas posturas se observa que el efecto provocado por *De la calle* genera una movilización en la actitud de los espectadores, ya sea respecto a los contenidos o con la forma de hacer teatro. Algo semejante ocurre con *La fe los cerdos* (2004), de

---

<sup>16</sup> La búsqueda del padre es un tema literario recurrente que recobró potencia con la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Antes de esta novela, en el siglo XX toda la narrativa se centraba en la Revolución mexicana. Más adelante, al analizar *Camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera, abordaremos la influencia de la búsqueda del padre como tema literario en la dramaturgia.

Hugo Abraham Wirth, lo cual confirmamos con la reseña de García Barrientos (2007), quien resalta que la crudeza y la violencia forman parte del valor dramático de esta pieza. En el apartado 3.4, analizaremos con más detalle esta obra dramática.

De la distorsión negativa de la realidad, surge el tercer aporte, el cual injiere en lo escénico: el reto de representar la violencia y lo sórdido. La labor conjunta de González Dávila con Castillo en *De la calle* y otras puestas en escena ha sido emblemática en la historia del teatro mexicano. Bert (1987a) y Solana (1987) reconocen el valor artístico de la puesta en escena. Por un lado, el director representó hechos con detalles muy fieles, diversas formas de drogarse, la violación y las malas condiciones físicas de los pobres. Por el otro, introduce sucesos que llegan al extremo y adquieren valores simbólicos, como el juego de pelota con la cabeza de un cadáver y la aparición ilusoria del niño Jesús. De este modo, Castillo integró las dos posibilidades de representar este tipo de obras: la hiperrealista y la simbólica. Este tipo de representaciones dotaron de noción escénica a los dramaturgos, la cual se suma a la que se ejerció en el archipiélago de los juegos escénicos, que detallaremos en el apartado 1.6.

En la actualidad, Wirth integra ambas visiones en sus piezas dramáticas. Su texto *Intervenciones* (2012) es un claro ejemplo. Para darle realismo y sensación de cercanía, presenta las obras en casas y departamentos reales, no en teatros; al mismo tiempo, propone representar sucesos que en apariencia se deben a factores sobrenaturales, con lo que provoca suspenso y extrañeza en el público. Hablaremos con mayor detalle de esta pieza en el apartado 3.6.

Por detallar y agrandar lo terrible de las situaciones, ocurren estos tres puntos problemáticos: a) se pierde noción crítica de las situaciones, b) se provoca escándalo sin consecuencias, y c) se abona a la narrativa negativa de la realidad. Esto no sería reprochable si los textos no abordaran problemas sociales vigentes; sin embargo, debido a que lo hacen, cabe prestar atención al tratamiento tendencioso del contexto social.

Sobre el primer punto, el retrato negativo de la realidad no suprime únicamente la noción crítica, sino que puede llegar al extremo de plantear una visión maniquea en que se dibuja un mundo polarizado en víctimas y victimarios; en consecuencia, unos merecen compasión y los otros desprecio. Por lo general, en los textos de González Dávila, las víctimas son niños, jóvenes y pobres, y los victimarios son los adultos y la gente de clase media y alta. No se

puede negar la existencia de estos dos roles en la realidad; sin embargo, si no se le colocan matices, se elimina la posibilidad de que las víctimas salgan adelante por su cuenta y no se estudia la responsabilidad de los victimarios, solamente se les culpabiliza. Esto, en lugar de integrar opiniones y construir conocimientos, fomenta únicamente una perspectiva sofocante; así, se le da al público una idea de que no hay nada que se pueda hacer. En fin, muestra un mundo lleno de pesimismo.

En ocasiones —se suma el segundo problema— algunas obras dramáticas buscan escandalizar por medio de diferentes recursos, como el empleo de lenguaje soez y vulgar, que tanto Solana (1987) recrimina en sus críticas a las obras de González Dávila; con este recurso, aparte de incomodar, se desea demostrar lo rudo de la convivencia de algunos miembros de la sociedad. Otro recurso, que va de la mano del anterior, es elevar la intensidad de los sucesos, muy al estilo de los melodramas romanos: actos violentos premeditados y con voluntad deliberada, diálogos exagerados, dosificación en la información y generación de una expectación para que ocurra lo peor (y a veces es más terrible de lo que el público se esperaba). Por ejemplo, en *El hogar de la serpiente* (1993), de María Elena Aura, se retrata a una familia en la que se cometen muchas atrocidades y lo único que queda al público es ver hasta qué punto se llega. Al leer las críticas de Rabell (1992) y Bert (1992a) a *El hogar de la serpiente*, se constata que en varias ocasiones existe una confusión entre violencia y profundidad. La autora y los realizadores de esta obra pensaban que construían una tragedia debido a lo doloroso y violento de los hechos y a su final terrible —algo muy semejante a *Los gallos salvajes*, de Argüelles—, pero este tratamiento no plantea un retrato de carácter, no estudia la responsabilidad de los personajes ni cuestiona los factores sociales de los conflictos internos. Los autores se quedan únicamente con los aspectos formales, es decir, lo terrible y lo agresivo de los hechos, pensando que de este modo podrán retratar un mundo trágico que conmueva al público. Justo provocan un resultado contrario: la distancia y el repudio ante los personajes y los sucesos.

Otro recurso recurrente para generar el escándalo es el empleo de personajes marginales, ya sea por su edad o por su condición social, psicológica o sexual. En *El vals de los buitres* (1996), Argüelles presenta a un par de amigos homosexuales que están en una relación destructiva y violenta. Los personajes están atormentados y acomplexados por el fracaso de sus carreras profesionales,



por las agresiones sociales y por el amor no correspondido. Todo ese dolor los deforma, los vuelve seres con ideas estafalarias, como matarse para al menos tener éxito en la nota roja; con vicios peculiares, como el exhibicionismo, el cinismo y la ironía; y con una capacidad de violencia impresionante, tanto verbal como física como, para terminar con sus propias vidas. Otro recurso es la inclusión ocasional de rasgos de esperanza, ternura y crecimiento, que sirven de contraste y que, de una manera u otra, se destruyen para generar más dolor en los personajes, y por ende, en el público.

Los dos puntos anteriores usualmente van de la mano del tercero: se fomenta la narrativa negativa de la realidad; es decir, las denuncias a los problemas sociales dejan de cumplir su función, porque los hechos de las obras terminan siendo una justificación para que las cosas continúen tal como están. Por ejemplo, como se mencionó, en *De la calle* la situación es tan sofocante que resulta imposible ayudar a los niños y jóvenes sin techo, la crueldad es tan común que se debe desconfiar de toda la gente. Por su parte, Argüelles no plantea que la homosexualidad sea un problema en sí, pero con el retrato de sus personajes y su situación, preserva la idea de que la homosexualidad es fuente de traumas y complejos en cuanto choca con los prejuicios sociales. Para aliviar su situación, no queda otra alternativa más que volver a los personajes cínicos, irónicos y violentos, que son características que fomentan el estereotipo de los homosexuales. De este modo, el autor, construye un círculo de prejuicios que se nutre a sí mismo. Aunque se cuestionen por medio de los diálogos, la dinámica de la obra entre personajes y sociedad valida los estereotipos y, en consecuencia, las estructuras sociales.

Similar al caso anterior, hay obras que contribuyen a mantener una visión clasista y racista al polarizar la perspectiva de los marginados; así, en lugar de desmentir e integrar, separa. En las entrevistas (Partida Tayzan, 2002a; Peláez, 2002), se evidencia que los autores no están conscientes de las consecuencias paradójicas de sus textos, ya que están convencidos de que al magnificar los contextos sociales y detallar a los personajes realizan una denuncia.

#### *Dinámica y relación con otros archipiélagos*

La dinámica de este archipiélago durante el periodo estudiado es breve. Surgió a finales de la década de 1970 de la mano de Argüelles y de algunos autores que se

identifican dentro de la “Nueva dramaturgia mexicana”, de la que hablaremos con detalle más adelante. La producción es muy pequeña en comparación con otros archipiélagos, pero causó un fuerte impacto en la crítica y ganó reconocimiento entre los dramaturgos por la valentía para hablar de temas considerados tabú y por la fuerza de las obras de teatro. Para ejemplo baste estudiar las críticas a algunas de las obras de González Dávila, como las *De la calle* (Bert, 1987a; Solana, 1987), *Amsterdam Bulevar* (Rabell, 1986a; Bert, 1994), *Tiempos furiosos* (Bert, 1998c) y *El jardín de las delicias* (Solana, 1985; Rabell, 1991a).

La existencia del archipiélago del mundo sórdido es breve, su producción dramática se reduce durante la década de 1990 y, actualmente, de vez en cuando, algunos autores escriben textos con estas características. Además de González Dávila y Argüelles, se puede contar con piezas de Antonio González Caballero (San Luís Potosí, 1931-Ciudad de México, 2003), María Elena Aura (Ciudad de México, 1940), Ricardo Pérez Quitt (Puebla, 1958), Silvia Peláez (Morelos, 1959). Ninguno de estos autores se ha dedicado completamente a este archipiélago. Merece mención especial Wirth (Ciudad de México, 1981) ya que ha refrescado y dinamizado esta estética en los últimos años. Analizaremos algunas obras suyas en el apartado 3.4. Las posibles causas de la poca creación dentro de esta estética y estilo son que el material siempre se constriñe a un tono muy peculiar que limita el resto de los recursos. De acuerdo con Mijares (1997; Galicia, 2006b), incluso González Dávila y González Caballero exploraron nuevos terrenos dramáticos que dieron pie a la hipertextualidad en la década de 1990.

Parte de la influencia del mundo sórdido se debe también a que puso el foco en problemas sociales que no eran atendidos anteriormente ni por el gobierno ni por la dramaturgia. En la actualidad, estos textos se leen y representan para abordar temas que todavía son vigentes; sin embargo, el problema, como ya se estudió, radica en que se anula la visión crítica, por lo que los textos apenas sirven para denunciar conflictos sociales.

La estética de este archipiélago también influyó en el cine. Existen algunas adaptaciones de las obras dramáticas de González Dávila —*Crónica de un desayuno* (2000) y *De la calle* (2001)— y hay películas de directores reconocidos, como Arturo Ripstein —*Principio y fin* (1993), *Profundo carmesí* (1996) y *Así es la vida* (2000)— y Alejandro González Iñárritu —*Amores perros* (2000), *Babel* (2003) y *21 gramos* (2006)—. Estas películas presentan los mismos problemas que los textos

dramáticos: detalle en lo negativo, falta de análisis y construcción de una narrativa victimista que separa a los grupos sociales.

#### *Recuento general*

En resumen, el archipiélago del mundo sórdido se caracteriza por una estética que resalta lo oscuro, lo terrible y desolador de la vida. Para ello, emplea recursos del compromiso social y del realismo, pero los lleva a extremos melodramáticos. Por sus temas, pone en el foco problemas sociales que se consideraban tabú y que solamente se mencionaban de manera indirecta. En ocasiones, esta visión conlleva problemas críticos, ya que al polarizar elimina la visión analítica, escandaliza y justifica los discursos de desigualdad en la sociedad. No obstante, el mundo sórdido, que tuvo auge en la década de 1980, marcó la visión de varios dramaturgos: otros archipiélagos han retomado sus recursos dramáticos, como la violencia en escena, el retrato detallado de ambientes y la polemización de situaciones extremas.

Los valores positivos de este archipiélago son la introducción de temas fuertes y tabú; la polemización de lo sórdido, que denota la urgencia de atender ciertos conflictos colectivos; y el planteamiento de retos escénicos para abordar situaciones límite. Por otro lado, los aspectos cuestionables son la posibilidad de manipular los relatos, omitiendo la visión crítica; provocar el escándalo como medio de entretenimiento; y la difusión de narrativas negativas y simplistas que, en lugar de cuestionar o invitar a la acción, promueven estereotipos o una visión fatalista de la realidad. El autor central de este archipiélago es González Dávila con *El jardín de las delicias*, *Amsterdam bulevar*, *De la calle* y *El pastel de zarzamoras*. En la actualidad, el archipiélago adquiere relevancia por Wirth, de quien estudiaremos *La fe de los cerdos* e *Intervenciones* en el apartado 3.4.

### 1.5. El teatro comunitario

Dentro de este archipiélago, se consideran los textos concebidos desde un entorno comunitario, con propósitos siempre relacionados con la problemática y los intereses de agrupaciones determinadas —como integración, visibilización, entretenimiento, educación y denuncia— y con un proceso colectivo durante la escritura. El texto final puede ser firmado por un individuo o un colectivo y tiene

como fuente de referencia a su comunidad de origen. En México, este tipo de piezas se vinculan con los ámbitos rurales, indígenas, penitenciarios, urbanos-marginales y de personas con discapacidad.

Con esta perspectiva, el teatro extiende su naturaleza y se vuelve un espacio para el diálogo, la polemización y la denuncia de problemáticas vigentes para un grupo específico (Diéguez Caballero, 2006; Galicia, 2013). En ocasiones, los propósitos sociales —como la integración de individuos a una comunidad o dar vías de expresión a un colectivo— implican procesos de creación en los cuales el texto no es el único eje o hilo conductor, sino que se involucran otros medios expresivos, como las artes plásticas, la música y la danza. Por consiguiente, el panorama del teatro comunitario se abre a modalidades como el *performance*, el ritual, la intervención, etcétera; y puede acercarse o corresponder completamente con conceptos como teatro de lo real (Saison, 1998; Urraco Crespo, 2012), teatro liminal (Diéguez Caballero, 2014) y teatro invisible (Boal, 2014), entre otros. La postura de este archipiélago influye positivamente en la profundización y complejización de temas que antes se abordaban de manera superficial —la situación rural y los movimientos sociales—, rompe estereotipos —los de los indígenas y las personas reclusas— y pone en discusión aspectos que el resto del teatro ignoraba —la relación pasado y presente de las comunidades indígenas, las soluciones simplistas sobre la inserción de los niños y jóvenes sordos en las escuelas, etcétera—.

Hay tres factores que diversifican la naturaleza de las obras de teatro de este archipiélago y que pueden acercar o alejar esta dramaturgia del resto de archipiélagos. El primer factor es la concepción del proceso; esto es, en un extremo, están los proyectos que se interesan más por la búsqueda y no por un producto terminado, por tanto, el texto dramático se encuentra en constante transformación. En el otro extremo, se encuentran proyectos en los que existe un proceso de creación dramática, individual o colectiva, que se realiza por medio de discusiones, lluvia de ideas, entrevistas e improvisaciones; en este caso, el montaje se inicia cuando ya se considera que hay un texto formado, como ocurre en los procesos de la Compañía del Teatro Penitenciario y en los textos que se presentan en los Festivales de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos, que se han organizado desde el 2005 hasta el 2019 (Enríquez, 2010, 2012b).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Se pueden seguir las actividades de la Compañía del Teatro Penitenciario en la página electrónica <http://teatropenitenciario.blogspot.com/> (consulta: 1 de noviembre de 2019).

El segundo factor es el tipo de comunidad en la que se crean las obras dramáticas, es decir, la estructura y la temática varía de acuerdo con las problemáticas y los puntos de vista de las diversas comunidades. Por ejemplo, las comunidades indígenas suelen plasmar su cosmovisión en sus montajes, en consecuencia, es común encontrar explicaciones o recreaciones de rituales, los cuales en ocasiones generan estructuras dramáticas circulares o reiterativas. En cambio, los dramaturgos comunitarios se interesan por problemas sociales y por rescatar tradiciones populares de sus respectivas regiones, lo cual acerca sus textos a las estructuras dramáticas convencionales.

El tercer factor se relaciona con los participantes. Algunas veces, una persona externa a la comunidad coordina o dirige el proyecto, aportando sus conocimientos —ya sean dramáticos, psicológicos o antropológicos—. Casos de este tipo pueden impulsar a la comunidad a afrontar sus problemas e intereses con una nueva perspectiva; sin embargo, se corre el riesgo de que, si no se lleva bien el proceso, la persona externa imponga su visión. Algunos casos de éxito son *Mestiza Power* (2005), que la dramaturga y actriz Conchi León realizó con mujeres mayas y mestizas de la región de Yucatán, y *De coraza* (2015) y *La espera* (2017), que la misma escritora trabajó con gente carcelaria.

Otras veces, el proyecto surge únicamente entre miembros de la comunidad, como trabaja Sonia Enríquez en Amecameca y Ozumba, estado de México, con los dramaturgos comunitarios, o como Josafat Nava en el Centro Cultural El Tecolote, en Arcelia, Guerrero, donde se rescatan los textos orales (narrativos y teatrales), la música y los bailes tradicionales de la zona. No se incluyen en este archipiélago los textos escritos por gente externa y en los que no participan miembros de la comunidad (o al menos no se inscribe en esta), puesto que la concepción es distinta y su naturaleza se aproxima a otros archipiélagos, como el del compromiso social, por ejemplo, *Apaches* (2004), de Rascón Banda; o a lo fársico, como *Huaxilán* (1996), de Tovar.

El archipiélago del teatro comunitario tiene dos antecedentes clave: el movimiento nacionalista que ocurre después de la Revolución mexicana y los movimientos escénicos de América Latina. El primero se relaciona con el sistema educativo que comenzó José Vasconcelos, como primer director de la SEP, entre 1921 y 1924, en el cual se interesó por emplear el teatro, entre otras artes, para difundir información, fomentar el gusto artístico y favorecer una identidad mexicana de las décadas de 1920 a 1950. Este movimiento implicó dos acciones:

buscar las raíces de lo mexicano en el pasado prehispánico y acercarse y conocer a los pueblos indígenas del momento (Blanco, 1981; Aguilar Rivera, 1998; Ocampo López, 2005; Vizcaíno, 2013). Estas acciones generaron el teatro indigenista y campesino, que estudia Elizabeth Araiza Hernández (2016), en el que miembros de la comunidad y gente externa se interesa por retratar la situación de los indígenas y de los campesinos brindándoles una perspectiva profunda, aunque también se corre el riesgo de imponer los gustos estéticos y los ideales occidentales sobre las comunidades. Esta es una postura distinta a la neoazteca, en la cual gente occidental o mestiza reconstruye en el teatro a los indígenas del pasado prehispánico (mexicas, mayas y otros grupos) con un amplio margen de idealización y como justificación de discursos políticos.<sup>18</sup> De este antecedente, el teatro comunitario ha aprendido los recursos didácticos y de análisis de situaciones y también es un referente de errores sobre las deformaciones de visión. En este sentido, el teatro comunitario de la actualidad se ha dado a la tarea de desmitificar estereotipos y plantear las situaciones complejas de las comunidades.

El segundo antecedente tiene que ver con los movimientos teatrales de América Latina que han surgido como medio de resistencia ante los conflictos sociales, como Teatro Obstáculo en Cuba, 1985; Yuyachkani en Perú, 1971; Periférico de objetos, 1989, y Catalinas Sur, 1983, en Buenos Aires; y Malayerba en Quito, 1979. De acuerdo con Galicia (2013), estos grupos han brindado conocimientos sobre maneras de integrar el material personal, el testimonial, el periodístico, el documental, la investigación de campo y la memoria en las obras dramáticas con el fin de difundir información, formar opiniones y hacer participar al espectador. Asimismo, estas agrupaciones han influido para que el teatro comunitario no emplee solamente el lenguaje, sino que aproveche otros medios de expresión artísticos y las tecnologías para alcanzar los objetivos sociales de la obra.

---

<sup>18</sup> Aunque esté fuera de lo dramático, los murales de Diego Rivera son un ejemplo claro de los aciertos y desaciertos del teatro neoazteca: se resaltan las virtudes de los pueblos originarios (que se comprueban por estudios antropológicos) y se denuncia su situación social, pero al indígena actual se le victimiza y se le considera incapaz de resolver sus problemas (Lienhard, 2002; Ramírez Rodríguez, 2013; Paz, 2015).

Los aportes de este archipiélago a la dramaturgia mexicana consisten sobre todo en la temática y en la estética. Primero, es una manera de rescatar, preservar y difundir la tradición oral de los pueblos; en algunos casos el rescate se centra en lo meramente anecdótico, como en *El nacimiento de Huitzilopochtli* (2005), de Jaime Estrada, y en *Ome Tezcatlipoca* (2009), de Sara Ventura Ayala. En otros casos, el material popular se emplea para reflejar y estudiar a la comunidad actual, como en *Una lección del más allá* (2006), de Mariela Páez, y en *Tezcatli-p* (2009), de Édgar Vera.

*Piedra de Lluvia* (2009), de León, es un ejemplo representativo de la mezcla equilibrada entre relatos tradicionales, testimonios familiares y una crítica a la comunidad que por su pensamiento mágico se deja engañar por charlatanes que prometen curas a enfermedades. Para integrar este material, la autora organiza el texto en episodios —estrategia empleada en otros archipiélagos—, en los que desarrolla la anécdota general, incluye relatos míticos y hace paralelismos o comentarios relacionados con el ámbito real de la comunidad. León se vale de los recursos lingüísticos para desarrollar los mitos, sin que se requieran necesariamente recursos escénicos, y le da foco a la palabra y a su valor dramático. Esto también ocurre con muchas obras de los dramaturgos comunitarios de Ozumba, Estado de México, y marca diferencia con los trabajos de las compañías latinoamericanas, que se valen de otros recursos artísticos. Este valor también vincula la tradición oral con la literatura, de un modo semejante al archipiélago surrealista: se construyen símbolos, se le dan diversos valores interpretativos a las leyendas y mitos y se privilegia la palabra dentro de la representación.

Otro aporte es la manera empática y personal con que se trabajan los testimonios. Si bien el teatro social y documental ya cuenta con experiencia en este material, por lo general, se queda en un nivel analítico y se emplea con fines de crítica social; es decir, en este archipiélago el testimonio sirve en muchas ocasiones para conectar con el público, visibilizar a quien habla y retratar la complejidad de su situación. Se retoma como ejemplo el trabajo de León con *Mestiza Power* (2005) porque aprovecha eficazmente testimonios diversos para dar una visión compleja de la situación femenina de las mujeres mayas en Yucatán. En este caso, la autora mezcla dos tipos de perspectivas que conflictúan

a los personajes: el pasado/futuro de la historia y el adentro/fuera de la comunidad, dos visiones que brindan un eje al análisis del público sobre su situación.

En el archipiélago del teatro comunitario, por lo demás, es común que se rompa la cuarta pared y se establezca relación directa con el público, así, se suele generar un ambiente de realidad y no solamente de verosimilitud. Como consecuencia, se promueve un ambiente de familiaridad y, de hecho, algunas obras requieren la participación del público para que compartan experiencias vinculadas con el tema. Por eso, el mensaje puede ser potente, aunque esto conlleva un riesgo que apuntaremos en los aspectos problemáticos de este archipiélago.

Un tercer aporte es la creación de estructuras dramáticas no convencionales o tradicionales que surgen de las necesidades del tema y de la estética, la inclusión de testimonios del público es un ejemplo claro de esto. A veces, simplemente se abre un espacio para que el público hable (durante o después de la representación); otras, se incorporan los testimonios del público por medio de improvisaciones y comentarios de los personajes, por lo que la estructura dramática debe dejarse abierta para integrar la participación del público. Este no es el único factor que puede modificar la estructura dramática, también se consideran las modificaciones que implica la inclusión de un rito, el cual genera estructuras reiterativas, ilógicas o cíclicas.

Los problemas que presenta este archipiélago se asemejan a los del mundo sórdido; es decir, en ocasiones, las obras caen en narrativas que victimizan y simplifican las historias, lo cual provoca que se mantengan estereotipos, sobre todo, los de los pueblos indígenas y de los grupos marginados. Y el peligro es mayor porque, al plantear una relación directa con el público, el mensaje erróneo puede ser muy evidente o adoptarse fácilmente por la carga emocional que tiene en ese momento. En ocasiones, esto se diluye cuando se abre un espacio de preguntas y respuestas después del espectáculo.

Otro problema consiste en el aislamiento de los colectivos teatrales que no establecen contacto con el público ni con otros artistas con la intención de proteger su visión o mantener un grado de resistencia. Para comprender esta situación, hay que tener en cuenta que varias comunidades han experimentado violencia, opresión y engaños, lo que provocó algunos dogmatismos o actitudes cerradas entre los grupos de teatro, en los que se invalidaban los discursos de los



demás y se luchaba por ser la única voz portadora de los problemas y cuestionamientos. Gradualmente este problema está disminuyendo y ya son posibles los diálogos enriquecedores entre textos de diversos archipiélagos. Un caso interesante es la multiplicidad de sentidos que se le ha aportado a La Malinche desde diversos archipiélagos y que al contrastarse se pueden dilucidar varios asuntos temáticos. Algunos textos son *Cortés y la Malinche* (1967), de Magaña; *La noche de Hernán Cortés* (1992), de Leñero; *Los nombres de la ambición* (1994), de Fernando Martínez Monroy; *La Malinche* (1998), de Rascón Banda; *Lo Cortés no quita lo Malinche* (1998), de Patricia Martínez; y *Malinche, una identidad rota* (2009), de Efraín Franco.

Los últimos problemas que abordaremos en este archipiélago son los de ritmo, falta de congruencia, consistencia o verosimilitud en el material dramático. Por lo general, estos se deben a la posible inexperiencia de los participantes o los inconvenientes de contar con un texto en constante cambio; sin embargo, algunos de estos inconvenientes son menores debido a que los textos aportan bastante en el aspecto temático y estético, y porque cumplen con sus propósitos sociales. En el apartado 3.5, estudiaremos con detalle dos títulos de Neyra del Carmen Ovando —*La leyenda de los compadres o las tres piedras* (2007) y *El príncipe errante* (2009)— con los que observaremos el desarrollo de la habilidad dramatúrgica de la autora.

#### *Dinámica y relación con otros archipiélagos*

Aunque el teatro comunitario ha existido desde la década de 1920, su actividad en la década de 1970 tuvo fuerza dada la influencia del teatro latinoamericano (Araiza Hernández, 1998, 2016; Diéguez Caballero, 2014). Era común que este teatro se asociara con festividades y actividades tradicionales de las regiones, ya que, en general, tenía fines didácticos y de visibilización. Sin embargo, en 1994, debido al levantamiento del movimiento zapatista, este teatro adquirió el toque de resistencia.

Por su naturaleza, es difícil contar con registros escritos de este tipo de teatro, aunque varios de las obras se preservan por tradición oral, como algunas pastorelas y representaciones de Semana Santa. No obstante, esta situación ha cambiado a partir de la década del 2000, pues en estos años se muestra interés por difundir el teatro comunitario más allá de su núcleo social; ahora existen

antologías y grabaciones de las representaciones. Por ejemplo, contamos con la colección Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot —que analizaremos en el capítulo 2—, que da cuenta de obras escritas y representadas durante los Festivales de Dramaturgos Comunitarios en Amecameca y Ozumba, estado de México. Otro factor de conservación es la participación de especialistas que desean reflexionar sobre la labor en las comunidades, como los dramaturgos y los actores que participan con la Compañía del Teatro Penitenciario, los antropólogos que estudian las formas escénicas de rituales, festividades y representaciones, y los educadores y artistas que se involucran con personas con discapacidades físicas o mentales.

Este archipiélago aprovecha recursos del realismo, como el diálogo y la construcción de personajes, con el fin de dar verosimilitud a sus textos, y de lo fantástico para desarrollar eficazmente anécdotas míticas y legendarias, además de dotar con símbolos al texto. Como el teatro realista no ha tenido un buen reconocimiento en los últimos años, la influencia no es mutua.

Los aportes de este archipiélago se dirigen al compromiso social (como es de esperar) y al discursivo, pues se emplea el testimonio, la memoria y lo virtual de manera semejante, pero con fines distintos. En este sentido, el vínculo con el compromiso social es estrecho porque ambos abordan temas colectivos y tienen propósitos de denuncia y transformación.

Debido a que el compromiso social aporta una visión analítica de los conflictos, se favorece que en el archipiélago comunitario se brinden visiones complejas de la situación social y se eviten las simplificaciones y los estereotipos. Así, los testimonios son relevantes en este tipo de teatro porque reflejan al que interpreta y al público; y las estructuras del teatro documental brindan una contención a este tipo de material.

Dado que este archipiélago plantea una actitud de resistencia, hay una influencia mutua con lo fársico, ya que la ironía, la parodia y otros recursos funcionan como medios de crítica y de descarga de agresión contra los grupos que se identifican como los opresores.

#### *Recuento general*

Este archipiélago se distingue porque a los intereses dramáticos se suma la labor comunitaria; por ejemplo, en México, su creación se asocia con grupos indígenas,

campesinos, reclusos y personas con discapacidades mentales o físicas. Por otro lado, el teatro comunitario adopta varias formas dramáticas, desde las más tradicionales a las más excéntricas, ya que lo prioritario es dotar de vías de expresión al colectivo que está trabajando la obra de teatro; sin embargo, en ocasiones, la relevancia del texto se desplaza con el fin de dar cabida a otros recursos artísticos.

Los temas del teatro comunitario están vinculados con los problemas actuales de la comunidad que genera los textos; por tal motivo, son un reflejo de la sociedad mucho más inmediato que las obras de otros archipiélagos. En este sentido, los movimientos teatrales de América Latina han favorecido el crecimiento de este archipiélago en México.

Los aportes del archipiélago del teatro comunitario son la preservación, la difusión y el registro de la tradición oral de las comunidades; el enfoque empático ante el material testimonial y documental; la relación directa con el público, en ocasiones su participación activa; y la creación de estructuras no convencionales motivadas por el contacto con el público y por la filosofía o cosmovisión de las comunidades. Los aspectos cuestionables son las narrativas que simplifican los conflictos; el ensimismamiento o el aislamiento de los grupos teatrales o de las comunidades; y la inconsistencia en la calidad dramática del material, debido a la prioridad que se da a los aspectos sociales, al contacto con el público y a la inexperiencia en la escritura dramática.

De entre los autores del Taller de Dramaturgos Comunitarios, destacamos a Neyra del Carmen Ovando, con quien se observa un aprendizaje sobre lo dramático y la visión crítica. En el apartado 3.5, analizaremos dos textos suyos: *La leyenda de los compadres o las tres piedras* y *El príncipe errante*. Sumamos a Édgar Jesús Arroyo, *Momentzcopani, cae la noche, viene por ti...* y *El coronel Primitivo Escandón o el revés de la revolución*, por aportar una visión compleja a la historia local de una región; y a León, *Mestiza Power*, *De coraza* y *La espera*, por su incursión en diferentes comunidades, su empatía y su capacidad para vincular a los colectivos con el resto de la sociedad.

## 1.6. Los juegos escénicos

En este archipiélago, los autores integran los recursos escénicos dentro de su concepción dramática y exploran formas no tradicionales de representación para formar nuevas convenciones y aportar nuevos significados que van de la mano de la anécdota, los personajes, la estructura y el conflicto. En este sentido, la integración de los juegos escénicos en la escritura dramática llevó a los autores a experimentar con recursos dramáticos, como planos de acción simultáneos, sobreponer planos temporales, contraponer realidad y fantasía (o “lo que es” ante “lo que hubiera sido”), etcétera. En consecuencia, la estética no es realista, pero se nutre de aspectos cotidianos, de material periodístico y de hechos históricos para abordar temas sociales y cuestionar “lo real” ante planos ideológicos, como “lo que debería ser”, lo imaginario, el conocimiento y la reflexión.

Los rasgos que distinguen a este archipiélago de lo discursivo son la voluntad por conservar una unidad dramática, y por mantener el conflicto dramático como el motor de la creación. Aunque se exploren códigos y recursos nuevos, estos se emplean dentro de estructuras genéricas ya conocidas; igualmente, la versatilidad del punto de vista permite manejar diferentes tonos propios, en general, de la comedia, el melodrama, las obras didácticas, las tragicomedias y las farsas.

El archipiélago de los juegos escénicos surge como reacción al realismo, a fines de la década de 1970, de manera paralela al compromiso social y con el fomento a la dramaturgia que ocurrió en ese momento. Algunos funcionarios y escritores echaron a andar algunos proyectos a finales de la década de 1970, entre los cuales se dio un ciclo de lecturas, representaciones y publicaciones de obras de los “nuevos dramaturgos” de la época; varios de los textos surgieron de las clases de Carballido, Argüelles y Leñero. Este proyecto se realizó en 1979 y en 1980 gracias a la coordinación de Guillermo Serret Villanueva, que tuvo el cargo de Jefe de Actividades Culturales de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el ciclo participaron diecinueve autores, entre los que se encuentran Tomás Urtusástegui (Ciudad de México, 1933), Jesús González Dávila (Ciudad de México, 1940-2000), Guillermo Schmidhuber (Ciudad de México, 1943), Óscar Liera (Sinaloa, 1946-1990), Víctor Hugo Rascón Banda (Chihuahua, 1948-Ciudad de México, 2008), Sabina Berman (Ciudad de México, 1953), Alejandro Licon

(Ciudad de México, 1953), Leonor Azcárate (Ciudad de México, 1955) y Luis Eduardo Reyes (Jalisco, 1959) (Ita, 1989, pp. 12–13; Partida Tayzan, 2002b, pp. 80–81; A’Ness, 2004, pp. 43–63). Los resultados del mencionado ciclo fueron positivos para varios de los autores: se dieron a conocer, encontraron la posibilidad de representar y publicar sus textos y siguieron escribiendo. A este grupo se le llamó “Nueva dramaturgia mexicana”.

Con lo que hemos estudiado hasta ahora, se comprueba que no todos los autores ni todas sus obras corresponden a este archipiélago. Por ejemplo, las obras de González Dávila se relacionan con el mundo sórdido y lo discursivo; las de Rascón Banda pertenecen al compromiso social; Azcárate tiene piezas con visión fantástica y, otras, son de juegos escénicos. Sin embargo, hay autores que nutren fuertemente este archipiélago como Berman y Salcedo. Todos estos dramaturgos, desde diferentes estilos y estéticas, continuaron la exploración que iniciaron los autores de la “generación perdida”, cuyo interés fue denunciar los problemas sociales y encontrar estilos dramáticos más eficaces y vigentes para el público. En este sentido, recordemos que, durante las décadas de 1960 y 1970, los productores de la Ciudad de México no se interesaban por montar obras de autores mexicanos y se enfocaban en material extranjero y de corte “comercial” (Ita, 1991; Hernández, 2015, pp. 153–156).

Los rasgos que Leñero (1990) —profesor de varios autores de este grupo— identificó en la “nueva dramaturgia mexicana”, y que corresponden a las características de este archipiélago, son la puesta en prueba de los viejos códigos teatrales; el retorno a la exploración escénica desde el texto; el interés por experimentar con el tiempo en el discurso teatral: la simultaneidad de acontecimientos, de espacios y focos de atención; y la exploración de la memoria de los personajes. A partir de estas observaciones, se infiere que este archipiélago no se opone al realismo, más bien busca alternativas que favorezcan la representación de los aspectos que intervienen en el plano real, pero que no se ven, como el recuerdo, el tiempo, la imaginación y los hechos simultáneos, entre otros.

Hay que agregar que estos rasgos favorecieron la reconciliación entre la figura del dramaturgo y del director, quienes en las décadas de 1960 y 1970 se habían distanciado: los dramaturgos exigían que se respetara totalmente su texto y los directores reclamaban su papel creativo (Muro, 1988; Ita, 1989). Así que estos textos dieron oportunidad a los directores de proponer y a los dramaturgos

de intervenir en el proceso de montaje. De hecho, se formaron duplas de autor y director emblemáticas: Berman con Abraham Oceransky y González Dávila con Castillo. Estos dramaturgos implicaron en el proceso de escritura algunos ensayos, lo que les permitió valorar la eficacia de sus propuestas y encontrar nuevas alternativas gracias a la labor del director, intérpretes y el resto del equipo creativo. Así, la concepción dramática se transforma: los autores se alejan de la figura que deja la puesta en escena en manos del director, y se impone a este. En este sentido, los dramaturgos adquieren una postura integradora en la que juegan con la tensión entre la producción escrita y el proceso de representación.

Otro aspecto importante de este archipiélago es que, con este grupo de autores, se inició la descentralización de la dramaturgia en la Ciudad de México. Un caso ejemplificador es el de Liera, quien es de los primeros autores que rompe el patrón generalizado de los dramaturgos nacidos en provincia —como Carballido, Magaña y Argüelles— que llegaban a estudiar a la capital y se quedaban para desarrollarse profesionalmente; si bien esta situación es comprensible, puesto que la Ciudad de México era casi el único lugar idóneo, por sus recursos económicos y culturales, en que podía desarrollarse el texto teatral. Liera, a diferencia de los mencionados autores, regresó a su ciudad natal y fundó el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa que, a pesar de su muerte, sigue vigente a la fecha. Otra figura importante fue Rascón Banda, quien, aunque no regresó definitivamente a Chihuahua, fomentó la actividad cultural y teatral de su región.

La diversidad regional de los dramaturgos se hizo notoria a partir de la década del 2000, en que se cuenta con un grupo amplio de autores que se mantienen en su ubicación geográfica, como Hernán Galindo (Nuevo León, 1960) Hugo Salcedo (Jalisco, 1964), Daniel Serrano (Sonora, 1968), Teófilo Guerrero (Jalisco, 1969), Conchi León (Yucatán, 1973), Joshua Sánchez (Puebla, 1980) y Francisco Maldonado (Puebla, 1984).

#### *Aportaciones y aspectos problemáticos*

El primer aporte positivo de este archipiélago es que los dramaturgos participaron en la propuesta escénica desde el texto mismo; esto los orilló a estudiar y explorar a fondo los elementos teatrales para crear con ellos significados, ritmos, símbolos y metáforas. Un caso representativo es *Camino rojo*

a *Sabaiba* (1987), de Liera, que trata de un soldado que llega a un pueblo fantasma para cometer una venganza a nombre de su madre. Esta historia se relaciona estrechamente con el realismo mágico, incluso el inicio rememora las primeras páginas de *Pedro Páramo*, como lo hace notar Rabell (1987).<sup>19</sup> Por estos rasgos, *Camino rojo a Sabaiba* parece un texto que corresponde a lo fantástico, pero el autor le agrega unos aspectos escénicos que modifican la visión global de la obra. Por un lado, Liera concibe dos planos simultáneos que se influyen mutuamente, el de la realidad y el de los relatos de los personajes. La representación de los planos se construye por medio del trabajo actoral y por el diseño de espacios (escenografía e iluminación) que demarcan a cada uno. Para la obra dramática, importa plantear la diferenciación de los planos porque, como mencionamos, estos se influyen entre sí. Es decir, los relatos generan cambios en el plano real por la información que aportan, mientras que los personajes imaginarios reaccionan ante la opinión de los seres que narran o escuchan los relatos. A este juego se le suma otro nivel de significados: hay un momento en que para el público queda claro que ni lo que ve en escena ni los diálogos son confiables. Este fenómeno de dudar el valor de verdad de lo que se ve en escena no ocurre en el mundo de lo fantástico; ahí se da por sentado que lo representado es real y confiable.

En *Camino rojo a Sabaiba*, el elemento que permite al público llevar el hilo es el lenguaje. Bert (1987b) presencié la puesta dirigida por Adam Guevara en 1987 —en que se reconstruyó la espectacularidad propuesta en las acotaciones— y Rodolfo Obregón (2000b), la de Ludwik Margules en 2000 —en que centró las acciones en la labor de los actores y utilizó los recursos escénicos mínimos—; ambos críticos coinciden en la relevancia de la palabra para seguir la trama y para despertar la imaginación del público.

Por otro lado, el autor incluye una serie de referencias en la caracterización de los personajes y los detalles de la situación que hacen saber, al público enterado, que es una denuncia a los excesos del gobernador de Sinaloa, Antonio Toledo Corro, de 1981 a 1986, que explotó a un pueblo para construir un canal para ir en yate desde su rancho hasta el mar: la gente del pueblo es forzada a

---

<sup>19</sup> En la novela *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo, Juan Preciado se dirige a Comala a buscar a su padre por petición de su madre; en el camino se encuentra a Abundio, el arriero, que lo lleva a su destino final. En *Camino rojo a Sabaiba* (1987), de Liera, Fabián llega al pueblo y lo recibe Zacarías, quien le da algunos datos de la situación actual de la comunidad. En ambos casos, se infiere que los protagonistas han llegado a un pueblo con rasgos extraordinarios o sobrenaturales (Bong Seo, sin fecha; Villoro, 2000).

construir un camino de ladrillos rojos. El problema de esta condición es que, si el público no conoce las referencias, no se puede enterar de la denuncia de tales hechos (Este problema con las referencias, que ocurre en varios textos, se abordará más adelante). A pesar de esta deficiencia, el público es capaz de detectar una denuncia y crítica hacia el abuso de poder y al ciclo de venganzas que provoca la justicia por propia mano (García Castillo, 2015; Lomelí, 2019).

Otras obras que jugaron con la acción simultánea y la temporalidad son *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) y *En el nombre de dios* (1992), de Berman.<sup>20</sup> En la primera obra —que fue un éxito de taquilla y crítica (Bert, 1993; Rabell, 1993)— aparece el revolucionario Pancho Villa como un fantasma que interactúa con otro hombre y con quien discute las maneras en que ellos deben relacionarse con las mujeres. En este texto, el contraste entre los discursos de principios del siglo y el fracaso amoroso actual del hombre genera el toque cómico que caracteriza a esta autora, además es el medio para hacer notar, sin explicaciones, los elementos feministas que pueden mejorar las relaciones. Como observa Stuart Day (1999), las figuras revolucionarias han sido necesarias para legitimizar los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y el protagonista masculino utiliza a Villa para defender su modo de actuar. Sin embargo, la naturaleza huidiza y moralmente cuestionable de Villa no permite al personaje que sus argumentos sean sólidos, así como tampoco lo han sido para el gobierno. La segunda obra, *En el nombre de Dios*, juega con el tiempo y con los puntos de vista de diferentes personajes para hacer notar la manipulación de la información con el fin de lograr propósitos distintos: la familia Carvajal oculta su religión judía por medio de apariencias y difundiendo información en la comunidad; por su parte, los miembros de la Inquisición utilizan los mismos hechos y datos para demostrar la herejía de la familia. En la discusión entre los dos bandos, se hace notar que, para la mayoría de los personajes, la religión es un discurso para mantener prestigio, detentar poder y sostenerse económicamente. Las estrategias novedosas de representación, aparte de hacer atractiva la historia para el público, denotan la vigencia del tema, pues en ese periodo hubo varios conflictos políticos en que se acusaban los rivales por motivos externos para dejarlos fuera de combate.

---

<sup>20</sup> Pancho Villa es el pseudónimo de José Doroteo Arango Arámbula (Durango, 1878-Chihuahua, 1923). Fue un jefe revolucionario de la región del norte cuya participación en el conflicto armado fue decisiva en el triunfo ante Victoriano Huerta, el político que mandó asesinar al presidente electo Francisco I. Madero.



Berman es ejemplo de la colaboración entre autor y director, al modificar y proponer alternativas para la escena, lo cual se puede notar en las diferentes versiones publicadas de algunos textos e incluso en los montajes que ella ha dirigido, pues no corresponden con la versión final impresa debido a que la autora hace cambios de acuerdo con la representación. Por ejemplo, la segunda obra tiene una versión editada en 1985 con el título *Herejía*: se trata del mismo caso —la familia judía, los Carvajal, que fueron acusados por la Inquisición en la época colonial—, pero con cambios correspondientes a nuevas posibilidades de representación (por presupuesto y tecnología) y a mejorar el ritmo escénico. En el apartado 3.6 analizaremos con más detalle este título.

La experimentación no se limitó a este tipo de recursos, también se relaciona con la iluminación y la escenografía, como en *El ajedrecista* (1993), de Chabaud, y en *Sexo, pudor y lágrimas* (1991), de Antonio Serrano; incluso se integran otras disciplinas, como el canto en una historia sobre los *castrati* en *De monstruos y prodigios* (2000), de Jorge Kuri y Claudio Valdés Kuri.

El segundo valor positivo es la creación de estructuras mucho más flexibles y experimentales que en la dramaturgia y en los archipiélagos anteriores. Aunque a veces el rompimiento de la estructura convencional se debe meramente al deseo de marcar diferencia, son más las ocasiones en que la experimentación escénica aporta elementos al público para analizar y comprender los temas abordados. Por ejemplo, *Perder la cabeza* (1995), de Chabaud, tiene una estructura episódica en que se denuncia la corrupción y los problemas de la policía; los episodios se conectan por medio de recursos prestados de la historieta (voz en off, carteles, escenas cortas) que dan ritmo a la historia, y que introducen hechos simultáneos y críticas que hacen notar el punto de vista del conflicto y su vigencia actual. Otro ejemplo, es *Molière* (1998), de Berman, en que se intercalan escenas del presente y el pretérito para reflexionar en torno a la labor creativa de Racine y Molière, y para discutir sobre el valor de la comedia en la vida. Como consideramos que esta obra es emblemática, la analizaremos con más detalle en el apartado 3.6.

Un ejemplo que vale la pena resaltar es *El viaje de los cantores* (1990), de Salcedo, basada en un hecho real: dieciocho mexicanos mueren asfixiados en un vagón de mercaderías cuando intentaban entrar ilegalmente a EUA. El autor escribe diez cuadros en que se retratan hechos anteriores y posteriores al principal y analiza los factores del suceso: la situación de los migrantes, los

motivos de los “polleros” (los que se encargan de pasar a la gente la frontera de manera ilegal) y las circunstancias económicas y sociales de los pueblos de donde los jóvenes migran en condiciones precarias. Para la representación, el autor propone que al inicio de cada función se sortee el orden de los cuadros. Este juego resulta eficaz porque, debido a que los cuadros se unen por el tema más que por la anécdota, los personajes aportan la información necesaria para comprender cada cuadro por sí mismo y así se quita el foco al desarrollo anecdótico con tal de favorecer la postura crítica de los sucesos; es decir, evita que el público se emocione por “¿cómo ocurrió la muerte de estos migrantes?”, y en cambio piense en “¿por qué ocurrió?” y “¿cuáles son las condiciones de la migración?”.

Estas características enlazan con el tercer valor positivo del archipiélago de los juegos escénicos: brinda nuevas perspectivas para reconstruir, analizar y criticar los temas abordados. Por ejemplo, en *El viaje de los cantores*, el autor, al proponer un juego para ordenar los cuadros, da una función más activa al público, quien va construyendo los vacíos, que, en apariencia, son anecdóticos; es decir, al tratar de entender la historia, el autor le ofrece al espectador/lector recursos sobre análisis social. Estas estructuras facilitan que se cuestione la veracidad de las versiones oficiales; hacen notar al público que lo que se representa en escena es una versión —generalmente contada por los que ejercen el poder— y que es necesario cuestionarla y verla desde otros ángulos.

En este archipiélago, los autores descentralizan y desestabilizan el material histórico y periodístico, como en *1822. El año que fuimos imperio* (2002), de Flavio González Mello, y *Rashid 9/11* (2007), de Chabaud, respectivamente, al emplear planos simultáneos de acción y repetir sucesos con modificaciones desde un nuevo punto de vista y utilizando la ironía. En contraste, los autores de generaciones anteriores y de otros archipiélagos, por lo general, proponían una visión crítica ante los hechos históricos y daban voz a los vencidos; sin embargo, en este archipiélago se resalta la necesidad de ser consciente de la manera en cómo se cuenta una historia; con el desdoblamiento de acciones, se hace ver al espectador que el relato es manipulable e interpretable de diferentes modos y con distintos propósitos. Dentro del contexto, esta postura resultó importante para promover el escepticismo ante los discursos históricos (en los que la Revolución mexicana ya era argumento institucional) y detectar las motivaciones de los poderosos. Berman, en sus obras *En el nombre de Dios* (1992) y *Águila o Sol* (1985), propone ejemplos muy claros de la manipulación de los hechos, logra parodiar a

quienes lo hacen e incluso a los que cuentan la verdad; por su parte, González Mello prefiere dotar de un tono irónico a los sucesos que evidencian las contradicciones de los discursos de poder; y Chabaud da oportunidad de que los personajes brinden su propia versión de los hechos.

El valor cuestionable de este archipiélago nace de los riesgos de descentralizar y desestabilizar los discursos y la anécdota: hay ambigüedad o contradicción en la crítica y en el tema. Por ejemplo, Berman, en *Feliz nuevo siglo doktor Freud* (2000) y *El narco negocia con Dios* (2012), relativiza todos los hechos al grado de que se puede justificar cualquier alteración con tal de validar ciertos principios o propósitos. En la primera obra, la autora propone criticar el matiz machista de las teorías psicoanalíticas de Freud, pero las acciones y los rasgos de sus personajes femeninos justifican los principios criticados (algo semejante a lo ya visto en *El vals de los buitres*, de Argüelles). Aportaremos mayor argumentación de este título en el apartado 3.6.

En *El narco negocia con Dios*, se parodia a los narcotraficantes y a su clientela, pero resulta ineficaz porque se pone a ambos grupos en el mismo nivel: sus acciones se justifican por sus carencias emocionales (no se habla siquiera de su situación social). Los clientes y sus familiares son retratados como víctimas, pero cometen varias atrocidades con tal de escapar de un jefe del narcotráfico; y este negocia y ejecuta los crímenes necesarios para mantener a su familia y a su amante (que sí ama). De este modo, los autores banalizan su propio material por medio del tratamiento; es decir, se desvanece el análisis de los hechos y del relato para dar lugar al ataque sin motivos, a la generalización y a dejar todas las versiones en la misma jerarquía de importancia y veracidad.

En ocasiones, esta relativización ocurre en los elementos escénicos, es decir, por querer ser espectacular se olvida o se ignoran las convenciones planteadas con el público. Por ejemplo, en *Camino rojo a Sabaiba*, la imbricación entre los dos planos es tan complicada que se rompe la convención, hay personajes imaginarios que, de repente, se vuelven seres existentes en el plano real; aquello que hicieron y dijeron en un momento pierde valor en otro posterior. En consecuencia, las acciones y los relatos pierden relevancia.

En ocasiones, este problema se ha resuelto por medio de la dirección escénica, como lo hizo Ludwik Margules en el 2000 (Obregón, 2000b): él desmontó varias de las propuestas escénicas del autor para darle mayor valor a la narración oral y a las imágenes que podrían crear los actores únicamente con

su interpretación. Así, se evadieron las inconsistencias de los planos de representación que apunta el autor en el texto. Es común encontrar esta deficiencia dramática cuando los escritores desean llamar la atención o darle más valor al juego escénico haciéndolo más complicado, sin embargo, el tema y el conflicto no necesitan tal complicación; por ejemplo *La pasarela* (1989), en que José Ramón Enríquez hacia un homenaje a Copi, se volvió una obra en que era difícil seguir el hilo, o *La grieta* (1997), de Berman, que complica una imagen que no requiere mayores recursos, tal como analiza Bert en su crítica (1997).

#### *Dinámica y relación con otros archipiélagos*

La producción de este archipiélago durante las décadas de 1980 y 1990 fue enorme, puesto que sirvió como base principal de resistencia y alejamiento del realismo; además, para la mayoría de los dramaturgos resultó de mayor interés que el compromiso social. Este archipiélago representó una oportunidad para que los escritores originarios de fuera de la capital encontraran sus medios expresivos. Tal es así que los autores de la región norte toman fuerza y voz a partir de este periodo y archipiélago.

Durante 1984-2015, se puede apreciar cómo se va asentando la exploración escénica. Al principio, hay experimentaciones muy variadas, a veces se aprecian dificultades para trabajar con los recursos, como vimos en *Camino rojo a Sabaiba* (1987) y el proceso de diferentes versiones que elaboró Berman con *Herejía* (1985), que se convirtió en *En el nombre de Dios* (1992).

Las obras de Berman son una muestra clara del proceso de aprendizaje de estos dramaturgos. Por ejemplo, en sus primeros textos se aprecia el interés por hacer coincidir los elementos escénicos con el contenido de la obra, en algunos incluso se reconocen ciertas inconsistencias que poco a poco fue manejando con mayor eficiencia. *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993) puede ser un primer punto de aprendizajes alcanzados, donde encontró un equilibrio entre los recursos escénicos y el discurso; esto se nota porque en algunas obras posteriores empleó la misma fórmula, *En el nombre de Dios* (1997) y *Molière* (1998), pero con nuevas exploraciones exitosas, que implicaron la adición de personajes y la noción de escenario y producción mayores. No obstante, escribió posteriormente obras que acusan problemas en el discurso debidos a la relativización excesiva, *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* (2000) y *El narco negocia con Dios* (2012).

Procesos semejantes se pueden observar en Chabaud y González Mello. El primero va aportando gradualmente complejidad y profundidad a sus textos, por ejemplo, en *El ajedrecista* (1993) plantea un problema personal para reflejar una situación social, sin embargo, por el detalle de la trama y los sueños se corre el riesgo de que el público pierda la dimensión real del texto; esto no ocurre en piezas más recientes, como en *Lágrimas de agua dulce* (2009), donde presenta una trama más fácil de seguir. Esta obra, dirigida al público joven, contiene elementos suficientes para que se analice la explotación infantil en diferentes planos (según la edad de los asistentes), y aunque es un tema complicado, se evita el tono melodramático que era frecuente en periodos anteriores. El segundo autor, González Mello, quien también ha escrito obras en el archipiélago de lo discursivo, maneja el material histórico por medio de la comicidad para poner un punto crítico; por un lado, la emplea para subrayar los defectos de los personajes; por otro lado, le suma la ironía, con la que eleva el nivel de la crítica a los discursos políticos y a las estructuras gubernamentales y sociales.

Los focos temáticos se mantienen más o menos estables durante el periodo estudiado. Primero, los autores absorben los intereses de la “Generación perdida” y de sus profesores, Leñero, Carballido, Hernández y Argüelles, y les dan una visión personal; por lo general, se preocupan por asuntos sociales y, cuando retratan conflictos personales, es para dimensionar a los primeros. Les interesa mucho explorar los aspectos ideológicos de los conflictos, es decir, valorar cómo el machismo, el clasismo, el racismo y la identidad influyen en la violencia, la injusticia y la corrupción, entre otros problemas concretos. En este sentido, el archipiélago de los juegos escénicos ayudó a que el feminismo ganara terreno dentro de la dramaturgia mexicana. En la década de 1980, Berman aborda este tema de manera tangencial en *Águila o Sol* (1985) por medio del retrato de La Malinche, y después lo vuelve punto clave para *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) y *Feliz Nuevo siglo, doktor Freud* (2000).

El tema del feminismo tiene raíces en textos de Garro y Rosario Castellanos —Berman ha declarado que *El eterno femenino* causó impacto en ella (Hind, 2000, pp. 138–139)—. Si bien en *Entre Villa y una mujer desnuda* el feminismo aún está planteado de manera intuitiva, desde la incomodidad, se presenta como una crítica al machismo y al deseo de desnaturalizar usos y costumbres de las parejas de la época, aunque todavía no se habla de equidad, empoderamiento ni transformación social. Es un caso semejante a *Rosa de dos aromas* (1986), de

Carballido, que vimos en el realismo. No obstante, en la década de 1990 será un tema más abierto y con mayor bagaje cultural, y al cual se sumarán voces de otros archipiélagos, como el del teatro comunitario, el del compromiso social y lo discursivo. Este aspecto es base para propuestas con un discurso más directo, informado y experimental, como las obras de Ximena Escalante y Conchi León.

Otro aspecto importante es que, dadas las transformaciones sociales y políticas, se volvió posible una crítica más abierta al gobierno y a las autoridades. Esto permitió que los autores abordaran datos que antes eran motivo de censura y que daban mayor complejidad a los temas, lo cual se considera un avance para la libertad de expresión y la oposición, aunque las referencias no sean directas, como en *Camino rojo a Sabaiba* —que solamente mantiene paralelismos detectables para el público enterado—, o que en estas se establezcan semejanzas con el sistema de gobierno vigente, como en *Lascurain o la brevedad del poder* —en que se retrata a un personaje, como muchos otros, que ocupa un puesto público de manera efímera por la lucha de intereses, la corrupción y la violencia—.

Como se ha visto, este archipiélago emplea frecuentemente elementos históricos y periodísticos, tal como los autores aprendieron de sus profesores. En estas obras, no se presenta el material para informar fidedignamente los sucesos, sino que son un medio para cuestionar la versión conocida y para analizar el contexto social y político que los rodea, como ocurre en *El viaje de los cantores* (1990), de Salcedo, y *Rashid 9/11* (2007), de Chabaud. En el segundo texto, el autor emplea un conflicto extranjero para hacer notar los factores universales de los problemas sociales; por tanto, esos hechos son reflejo de situaciones que en México se relacionan con la forma en que se maneja el narcotráfico y el gobierno corrupto. Algo semejante ocurre con obras con material histórico, como *El ajedrecista* (1993), de Chabaud, y *1822. El año que fuimos imperio* (2002), de González Mello, en las que, a diferencia del teatro documental, se incluyen recursos cómicos que marcan distancia y hacen notar una postura crítica.

La labor de este archipiélago en la década de 1980 facilitó el camino para los autores de décadas posteriores en varios aspectos: la exploración escénica trajo aprendizajes para todos los realizadores, por lo que se pudieron establecer acuerdos posteriores más informados y creativos entre directores, dramaturgos y otros creativos; también abrió un campo de exploración a la integración de códigos nuevos en varios archipiélagos, como en el teatro comunitario, lo discursivo y el grotesco.

Cabe recordar que la estética de este archipiélago influyó en el realismo, al darle variedad a las estructuras dramáticas, y en la implementación de recursos escénicos, como en *Las bodas* (1992), de Hernández, y *Papá está en la Atlántida* (2009), de Malpica. Hay que considerar que, aunque son casos aislados, promovieron la renovación del realismo al plantear una visión más apropiada para la época y, en las dos obras mencionadas, se hace sin sacrificar el contenido ni solo para llamar la atención del público.

#### *Recuento general*

El estilo de este archipiélago es el empleo y la experimentación de recursos escénicos desde la concepción del texto. Su estética plantea una visión crítica ante la realidad y desea hacer observable, por medio de la representación, el tiempo, la imaginación, la reflexión y las ideologías. Los temas se centran en problemas sociales y aportan un estudio de las líneas de pensamiento que afectan a la sociedad, tales como el clasismo, el sexismo, el racismo y el abuso de poder. La producción de textos de este archipiélago fue decisiva porque marcó el rumbo de la dramaturgia del momento; respondió algunas de las necesidades y los intereses de la “Generación perdida” y fomentó que los autores encontraran sus propios medios expresivos sin el dogmatismo de los preceptos que existieron en décadas anteriores y que estaban relacionados con el realismo y el costumbrismo. Así, la producción fue numerosa en las décadas de 1980 y 1990 y en la actualidad se sigue explorando en este campo.

El archipiélago de los juegos escénicos ha fomentado la conformación de lo discursivo y ha influido fuertemente en el grotesco. Sus aportes son la conciencia de la escena mientras se escribe para plantear una propuesta desde el texto mismo; la creación de estructuras más flexibles y experimentales, y la generación de nuevas perspectivas para retratar y analizar los temas abordados por medio de planos simultáneos, alteraciones temporales y la desestabilizando el material histórico y periodístico, entre otros recursos. El punto más cuestionable radica en la ambigüedad o la manipulación ideológica que surge en determinadas maneras de estructurar y emplear los elementos dramáticos.

Los textos de Berman son un ejemplo que representan este archipiélago por su imaginativa escénica, su flexibilidad estructural, su diversidad temática y su riqueza de recursos dramáticos. Entre sus obras se encuentran *Entre Villa y una*

*mujer desnuda, Krisis, El narco negocia con Dios, En el nombre de Dios, Molière y Feliz nuevo siglo, doktor Freud*. Estudiaremos las últimas tres en el apartado 3.6. Agregamos *Rashid 9/11*, de Chabaud, por la estructura temporal inversa y por redimensionar el ataque a las Torres Gemelas en EUA para conectarlo con los conflictos entre diversas culturas; *Casanova o la humillación*, de Olguín, por los juegos de memoria y presente; y *Colette*, de Escalante, por la metateatralidad y por dotar de valor dramático el material literario de la protagonista.

### 1.7. Lo discursivo: el realismo virtual, la hipertextualidad y la narraturgia

Este archipiélago surge a finales de la década de 1980 y a principios de 1990, cuando los dramaturgos y las puestas en escena introdujeron las nuevas tecnologías en la representación; por ejemplo, *Alicia detrás de la pantalla* (1989) y *ExhiVisión* (1990), de Luis Mario Moncada, *Las perlas de la virgen* (1993), de González Dávila, y *Amor-didas* (1993) y *Los nudistas del buzón sentimental* (1993), de González Caballero. Conforme a las observaciones de Partida (1997, 2000, 2002a, 2002b), De Ita (2004), Galicia (2011, 2013) y Mijares (1997, 1999, 2008), la inclusión de los recursos tecnológicos no implicó solamente un cambio en la forma, sino que también modificó la visión de los dramaturgos, puesto que la interacción con la tecnología influyó en los modos de comunicación y convivencia entre las personas; en este sentido, los dramaturgos comenzaron a cuestionar los discursos, es decir, las formas de pensamiento y sus medios de expresión. Desde esa fecha hasta la actualidad, se ponen en la lente tanto los discursos individuales y los colectivos como los marginales y los hegemónicos. Junto a los juegos escénicos, este archipiélago se encuentra cercano a lo posmoderno, ya que a los autores les interesa desestabilizar y descentralizar las formas de pensamiento, la naturaleza de las historias y de los personajes y las estructuras dramáticas. Esto ha fomentado la exploración de diversas formas y recursos dramáticos que salen de lo conocido y lo convencional; incluso han puesto en duda lo que define al drama.

El cuestionamiento de los discursos en la dramaturgia mexicana ha experimentado dos vertientes, una que Mijares (1997, 1999; Galicia, 2006b, 2011) —dramaturgo e investigador (Durango, 1944)— llamó al principio “realismo virtual” y más adelante, al integrar nociones sobre el texto y el público, denominó “dramaturgia hipertextual”; y otra que se basa en propuestas que exploran los



bordes entre la dramaturgia y la narración, entre las cuales predominan los planteamientos que José Sanchis Sinisterra engloba bajo el concepto de “narraturgia” (Partida Tayzan, 1997; Salvat, 2008; Sanchis Sinisterra, 2012, 2016; Galicia, 2013). A pesar de sus diferencias, hemos decidido conservar ambas vertientes en el mismo archipiélago debido a que mantienen propósitos generales comunes —cuestionar los discursos y encontrar nuevas vías de expresión— y comparten una concepción del entorno vinculada al caos, a lo relativo y a la influencia de las nuevas tecnologías, así como algunos recursos dramáticos, discursivos y teatrales. Varios de estos rasgos se vinculan, de manera más o menos directa y cercana a partir de la descripción de Hans-Thies Lehmann (2013) sobre el teatro posdramático, en cual el texto pierde la jerarquía y se incluyen otros lenguajes; en adición, se ponen en crisis los grandes relatos y la manera de desarrollar la trama.

Al comienzo de sus estudios, Mijares (1997, 1999) definió el realismo virtual como una estética que integra los nuevos recursos tecnológicos a los estilos ya arraigados en México —el realismo, el costumbrismo y el realismo mágico—; pero no solo adapta los recursos a las dinámicas modernas, sino que asume que el público está aprendiendo a convivir con la manipulación ideológica y con entradas inmediatas y veloces de información —complementarias o contrapuestas, cercanas o lejanas, con o sin referencias—, ya sea por medios visuales o textuales. Por tanto, debido a que en esta estética se considera al público como parte activa en la creación de los contenidos, los dramaturgos plantean desde sus escritos una interacción con este, de tal manera que pueda interpretar, cuestionar y completar los contenidos que se le ofrecen. Mijares identifica esta nueva forma de hacer teatro en textos como *Las perlas de la virgen* (1993), de González Dávila; *La maraña* (1990), de González Caballero; y *Schizoethnic* (1996), de Gerardo Navarro. La estética fomenta que rompa la lógica binaria del conflicto y la secuencia lineal de los acontecimientos; por ende, se emplean recursos dramáticos propios de lo posmoderno, como la fragmentación, el *collage*, la intertextualidad, la discontinuidad, las estructuras fractales, etcétera. En esta concepción, *virtual* no se refiere únicamente a las nuevas tecnologías, sino a planos y dimensiones que están fuera de la realidad tangible, como los sueños, las fantasías, los recuerdos, el ciberespacio, el pasado, los posibles futuros, etcétera.

Por otro lado, Galicia (2013) establece las conexiones entre *realismo virtual* y los estudios filosóficos. De acuerdo con Galicia, Mijares basa sus estudios en: a) Pierre Lévy (1998), quien asocia lo virtual al conjunto de posibilidades de una circunstancia, un objeto o un suceso que está en proceso de transformación/actualización; es decir, lo virtual es un concepto cercano a la potencialidad y el antónimo es lo actual; b) Román Gubern (2007), quien define *realidad virtual* como el resultado de un proceso en que se construyen las convenciones necesarias para hacer presente algo que no está (por ejemplo, el holograma de alguien que se encuentra lejos o una persona interpretando un sueño); por medio de lo virtual se deja de lado la contemplación pasiva y se participa en un momento y tiempo determinados; y c) Umberto Eco (2005), quien emplea el concepto de *obra abierta*, gracias al cual se puede comprender la posibilidad de que un texto admita interpretaciones diversas por parte de los receptores.

A estos conocimientos, Mijares incorporó la noción de *hipertextualidad*, ya que observó que este era un recurso empleado con frecuencia por los autores, donde un texto remite a otro (que está dentro o fuera del primero) y donde, además, pierde un centro, un único eje o hilo conductor que supedita el sentido del resto de los recursos, y construye una red de significantes que favorece diversas interpretaciones de los espectadores, quienes lo decodifican según sus experiencias y asociaciones. De acuerdo con Galicia (2013), la noción de hipertextualidad de Mijares se construye sobre el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari (2015), el de relatividad de Einstein y Heisenberg (1985, 2007), y el de teatro posdramático de Lehmann (2013). A partir de estas observaciones, Mijares reconoce que el empleo de la tecnología no es esencial para la construcción de estas estructuras, sino que se relaciona más bien con la forma de expresarse y de construir los relatos y los pensamientos. Cabe añadir que estos conocimientos han servido para formar dramaturgos por medio de clases y talleres.

Ahora bien, la narraturgia, la otra vertiente de este archipiélago, es un concepto planteado por José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) —él explica que el término nace de un lapsus en una conferencia— en el que engloba los puntos de fricción y conexión entre la dramaturgia y la narrativa, ya que ha analizado los procesos de adaptación de un relato a una obra dramática.

En sus estudios, Sinisterra propone que no se adapte solamente la historia, sino que también que se exploren los recursos dramáticos para trasladar el nivel

discursivo de las narraciones. Sanchis Sinisterra reconoce que el empleo de recursos narrativos en el drama no es nada nuevo, lo que interesa es cómo en la actualidad estos recursos pueden cuestionar los grandes relatos, aportar nuevas perspectivas al público y encontrar niveles de profundidad a un texto. Al buscar la adaptación de textos narrativos, el investigador propone el análisis de dos niveles imbricados, la historia y el discurso; así el adaptador puede encontrar el punto de vista y la opinión del narrador ante lo que relata. De este modo, el dramaturgo puede elegir con claridad los elementos que traslada fielmente al teatro y cuáles propone desde su creatividad. Sin embargo, esto implica que los dramaturgos sean conscientes de cómo se construye un discurso por medio de la estructuración, el entramado de acciones, la selección de espacios y tiempos y en el empleo del lenguaje. La base de los planteamientos de Sanchis Sinisterra radican en el teatro posdramático, en la narración oral, en el análisis de elementos narrativos en obras dramáticas —desde las tragedias clásicas griegas hasta las de autores como Beckett y Pinter—, y en la narratología, que se basa en los estudios estructuralistas y formalistas, entre los que el dramaturgo menciona a Roland Barthes (Sanchis Sinisterra, 2012, 2016).

De acuerdo con Galicia (2013), la narraturgia se ha difundido en México gracias a las publicaciones hemerográficas (VVAA, 2006) y bibliográficas de la editorial Paso de Gato (Sanchis Sinisterra, 2013, 2016) y ha sido base de creaciones como *Carta a un artista adolescente* (1994), de Luis Mario Moncada, que se basa en *Retrato de un artista adolescente*, de James Joyce. Complementaremos esta observación en el capítulo 2, donde comentaremos la amplia presencia de este archipiélago en las colecciones de Paso de Gato.

A partir de la década de 2000, varios dramaturgos han empleado la noción de *narraturgia* como guía para la creación de textos dramáticos que no implicaban la adaptación de textos narrativos. Por ejemplo, *El cielo en la piel* (2003), de Edgar Chías, cuyo texto se presenta como la narración de una mujer que viaja en autobús y es labor del director asignar la interpretación a dos actores y dos actrices. Este texto y otros, como *Odio a los putos mexicanos* (2006), de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, *Derviche* (2008), de Escalante, y *Beisbol* (2013), de David Gaitán, son ejemplo de que las ideas establecidas por Sanchis Sinisterra se extendieron a un terreno fuera de lo que él mismo planteó. Así, Estela Leñero (2017, pp. 87–89) relaciona el texto de Chías con el teatro europeo de 1980, en

especial con el de Heiner Müller, por el desarrollo narrativo y la exploración poética del lenguaje.

Conforme con Hilda Saray (Salvat y Saray, 2008), los dramaturgos relacionan la narraturgia con una apuesta escénica en que se le da el valor máximo a la palabra, donde se alude más a la narración que a lo dramático. A pesar de que esta noción no se aleja ni contradice los planteamientos de Sanchis Sinisterra, hace ver que los autores han confundido conceptos. Algunas de estas ideas se relacionan, pero no por completo o de manera directa, a lo que ya se mencionó del teatro posdramático, al “rhapsoda” planteado por Sarrazac (2009) y al “sujeto épico” de Szondi (2011). Esta mezcla conceptual ha generado problemas en la creación, pues hay autores que consideran que basta con entrelazar o confundir lo narrativo y lo dramático para construir un buen drama con un estilo nuevo, tal como critica García Barrientos (2009), quien denuncia también algunas falsas ideas, como la modernidad de incluir lo narrativo en el drama, y que una narración no deja de serlo por más que se lleve a escena.

Cabe agregar a esta definición del archipiélago que Mijares (1997, 2008) y Galicia (2011, 2013) han reconocido que, de manera general, los autores del norte del país tienden al realismo virtual y a la dramaturgia hipertextual dada la actitud de resistencia, la sensación de marginalidad, las condiciones de vivir cerca de una frontera y la situación violenta de la región (por el narcotráfico, los femicidios y la pobreza). Por lo demás, consideran que los escritores del centro y del sur del país tienden más a la narraturgia y sus variantes, pues les interesa luchar contra los diálogos y los discursos falsos de los políticos, las redes sociales y otros medios de comunicación, tal como lo manifiesta el dramaturgo y ensayista Alberto Villarreal (2008).

Los antecedentes de este archipiélago se pueden agrupar en dos: los internos, que se relacionan con las influencias de otros archipiélagos, principalmente del compromiso social y de los juegos escénicos; y los externos, vinculados con la labor de dramaturgos y teóricos extranjeros.

Sobre los antecedentes internos, hay que mencionar que, por un lado, el compromiso social dejó lecciones sobre el manejo documental y periodístico. Para varios escritores de este archipiélago, Rascón Banda —autor emblemático del compromiso social—, es un referente, tal como lo manifiestan en sus entrevistas con Galicia (2015), Roberto Corella (Sonora, 1955), Jorge Celaya (Sonora, 1960), Elba Cortez (Baja California, 1967) y Bárbara Colio (Baja

California, 1969). Los autores consideran que el compromiso social es relevante para el quehacer teatral, para dismantelar las ideologías que fomentan la violencia y la discriminación, y para cuestionar los discursos que difunden los políticos.

Por otro lado, los juegos escénicos prepararon el terreno para trabajar de una manera distinta en los montajes. Como ya se explicó, en las décadas de 1950 y 1960 el texto era el eje sobre el que se preparaba la puesta en escena; esto se cuestionó al darle más relevancia a la figura del director, por lo que en la década de 1980 se inició un proceso de conciliación e integración entre la creación textual y la escénica. Tal conciliación favoreció que los autores se abrieran a nuevas maneras de trabajar sus textos y de participar en los montajes, pues se establecieron las vías de comunicación con actores y directores; incluso en la actualidad dramaturgos como David Gaitán, Joserra Zúñiga y Luis Eduardo Yee participan en el montaje y hacen diferentes versiones del texto según los procesos de ensayos (Villegas y Zúñiga, 2019a, 2019b). Téngase en cuenta, igualmente, que los textos y los montajes de Berman, Liera y Chabaud son punto de referencia para trabajar los planos simultáneos, la polisemia, la variación de estructuras y los juegos de lenguaje.

En cuanto a los antecedentes externos, hay que considerar que el ambiente y los procesos de preparación de los dramaturgos ha cambiado radicalmente, desde la labor autodidacta de Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y Salvador Novo entre 1930 y 1950, pasando por la profesionalización de los escritores, a partir de 1950, hasta una mayor apertura, adaptabilidad e internacionalización en la formación actual, gracias al aumento de estudios profesionales en las artes escénicas, las facilidades que los medios electrónicos otorgan y la movilización de los dramaturgos, dentro y fuera del país, tanto para estudiar como para presentar textos.<sup>21</sup> Esto también ha facilitado mantener un diálogo mayor con los estudios y la dramaturgia de otras partes del mundo. De acuerdo con Galicia (2013), los autores de este archipiélago, en específico, los que se han interesado en la narraturgia, “[h]an tomado cursos con José Sanchis

---

<sup>21</sup> A finales de la década de 1990 había estudios universitarios de artes escénicas en cuatro estados: Ciudad de México, San Luis Potosí, Veracruz y Puebla; en la actualidad hay en trece, a los anteriores se suman Yucatán, Guanajuato, Jalisco, Tlaxcala, Aguascalientes, Sonora, Sinaloa, Tamaulipas y Baja California. Cabe resaltar que varios de los estudios nuevos se encuentran en el norte del país, donde Mijares (2008), Galicia (2006a, 2007, 2011, 2013) y Partida Tayzan (2003b), entre otros investigadores, han detectado un movimiento o estilo llamado “dramaturgia del norte”.

Sinisterra, José Luis García Barrientos, Fernando de Ita, Jorge Dubatti y Rafael Spregelburg, entre otros. Han estudiado las propuestas de Guy Debord, Hans-Thies Lehmann y de Jean-Pierre Sarrazac". Como ya se vio anteriormente, estos intercambios no están exentos de confusiones y malinterpretaciones; no obstante, hay textos de calidad y con valores positivos como veremos a continuación.

#### *Aportaciones y aspectos problemáticos*

La primera aportación de este archipiélago es la visión crítica al entorno social y cultural, que más que enfocarse en los hechos y las circunstancias, valora las ideologías y la forma en que se expresan, justifican y difunden. Dos ejemplos emblemáticos son *Odio a los putos mexicanos* (2006), de Gutiérrez Ortiz Monasterio —que es una narración para cuatro o cinco actores en la cual se pone en el centro el fanatismo religioso, la ignorancia y la identidad como base para la discriminación hacia los migrantes en Estados Unidos de América—; y *9 días de guerra en Facebook* (2010), de Moncada —que pone en escena publicaciones de esta red social en el mundo hispanoamericano a finales de 2008 y principios de 2009, acerca de la guerra Palestina-Israel—. Ambos textos conforman su visión crítica gracias a la yuxtaposición y al contraste de diversos recursos.

En *Odio a los putos mexicanos* se emplea principalmente el lenguaje en dos niveles, el narrativo y el semántico. Por medio del relato de un personaje, Tamara Lee, dividido entre cuatro o cinco voces, el público presencia cómo las personas de clases bajas del sur de EUA justifican su superioridad frente a los migrantes de diversos orígenes. Tal como analiza Javier Hernández Alpízar (2008), estas personas se cuentan una historia para entender o justificarse; en este caso, se muestra cómo el fanatismo religioso, la idolatría al dólar y la ignorancia fomentan la discriminación hasta el grado de justificar homicidios. Y este relato, siguiendo a Hernández Alpízar, se desarrolla con cinismo y un humor provocado por el personaje sin que este sea consciente. De esta observación, se puede agregar que el manejo del humor revela el interés del autor por manipular el discurso para que se note la incongruencia y el salvajismo de esta forma de pensar. Al nivel narrativo se suma el semántico por el uso de palabras muy agresivas —“putos mexicanos”, “putos nigerianos”, “comefrijoles”, “frijolero” y “tortillera”—. Tanto Hernández Alpízar y Omar Piña (2008) resaltan su fuerza emotiva e ideológica dentro del discurso; y habría que agregar que estas palabras

delatan no solo el desprecio hacia un sector social, sino que sirven como reflejo de la autoimagen que se forma quien las profiere.

En cambio, Moncada contrapone el plano real ante el virtual en *9 días de guerra en Facebook* para demostrar los puntos de conexión y las incongruencias. Las publicaciones de los usuarios proclaman paz; sin embargo, debido al orden elegido de estas y los ambientes creados, el público es capaz de descubrir las luchas de poder, lucimiento y manipulación que se esconden. Timothy Compton (2010) comenta que la sensación de aislamiento e incomunicación se refuerza con la interpretación, ya que los actores se mueven como si los demás no estuvieran presentes. Entonces, el autor crea un choque al orillar que el público presencie físicamente un mundo virtual y experimente la velocidad y polaridad de las declaraciones. Por su parte, Leonardo Monroy Zuloaga (2013) estudia la relación de este texto dramático con el posmodernismo y la dinámica de las redes sociales, de sus observaciones basta sumar a este análisis de la visión crítica que Moncada deja en segundo plano el enfrentamiento entre Palestina e Israel para que el público reconozca la frivolidad de las guerras de ego, bajo discursos pacifistas, y lo irresponsable de no tomar cartas en el asunto realmente sobre problemas en los que está en juego la vida de mucha gente. Esta obra no tiene una trama en sí, puesto que se compone de publicaciones en redes sociales, pero la ordenación de estas conforma un discurso que tiene una postura negativa ante el uso de los medios de comunicación, por tanto, se considera que no hay remedio, que estos medios en sí fomentan la polémica y la discordia.

Estas dos obras hacen notar que la visión de los escritores se amplía, ya no hablan únicamente de los asuntos de la región central, sino que se plantean y analizan los problemas de diferentes regiones y se mira hacia fuera del país. Hay una producción significativa de textos que abordan los conflictos de la zona norte, en que se presentan casos relacionados con la frontera, la violencia, el narcotráfico y la identidad nortea (como un individuo independiente que al mismo tiempo está afectado por encontrarse entremedio de las relaciones de EUA y la capital de México). Algunos ejemplos son *Mexican Dream* (1995), de Osvaldo Dragún; *Schizoethnic* (1996), de Gerardo Navarro; y *El cazador de gringos* (2007), de Daniel Serrano.

El segundo aporte de este archipiélago es el análisis que se hace a los discursos personales, artísticos, políticos y de los medios de comunicación masiva. A las obras estudiadas anteriormente, se agregan *Usted está aquí* (2009),

de Colio, y *Beisbol* (2013), de Gaitán, con el fin de ampliar la visión de los propósitos y recursos de este archipiélago. En el primer texto se analizan el uso y abuso de los medios de comunicación para fines personales y políticos; en el segundo, se cuestionan los discursos artísticos y su relación con la sociedad.

Colio basa *Usted está aquí* (2009) en dos historias: una ficticia, el mito de Antígona y, otra real, el caso de Isabel Miranda de Wallace —cuyo hijo fue secuestrado y, a falta de respuesta de las autoridades, ella emprendió la búsqueda—. La autora sintetiza en un personaje, Ana, a ambas mujeres, de este modo, plantea inmediatamente otros paralelismos: las autoridades modernas se asocian a Creón, el líder autoritario, y la hermana, a Ismene, la hermana que deja pasar las injusticias para preservar su bienestar. Con esta acción, Colio plantea ya una postura ante los hechos, se encuentra en favor de la protagonista, a pesar de que sus acciones sean cuestionables, y se descalifica a los funcionarios públicos.

Aunque se corre el riesgo de que el público no detecte el paralelismo con personajes míticos, pues, como dice Bruno Bert (2010), las referencias son vagas, el conflicto está lo suficientemente desarrollado para que el público identifique la postura crítica ante la actitud de las autoridades y la urgencia de actuar que pueden tener los afectados por los crímenes y la violencia. A pesar de que Colio (Postma, 2012) declaró que su foco era el conflicto personal de la protagonista —la validez y el peligro de ejercer justicia por propia mano—, coincidió que sí hay un nivel político que detectó Bert (2010), y del que ella no había sido consciente. Sin embargo, no podía ser de otra manera al hacer un paralelismo con Antígona y al mostrar los problemas políticos para analizar los motivos de la protagonista: la inacción de la policía, los discursos de los mandatarios y el silencio o ruido de los medios de comunicación.

Como los motivos de Miranda de Wallace nunca fueron esclarecidos, Colio opta por no definir si eran auténticos o buscaba el enriquecimiento por medio de la explotación de los medios y el chantaje a las autoridades. Para ello, propone un recurso metateatral: durante la obra hay algunos rompimientos que dejan claro que se presencia a un grupo de actores que representan una obra; al final, por una llamada telefónica, la representación se interrumpe y no se cierra. Los actores discuten sobre sus problemas cotidianos y sobre su imposibilidad de continuar con un texto del que comprenden sus alcances. No obstante, este recurso no es eficiente por completo porque genera un corte abrupto, que puede



interpretarse como un *deus ex machina*; sin embargo, es una propuesta válida porque Colio dosifica elementos con los que plantea que no es posible juzgar certeramente a una persona y menos si los juicios se basan en lo que se dice en los medios. De este modo, esta obra representa cómo se entremezclan en la actualidad los discursos personales y los políticos con los tecnológicos.

En *Beisbol* (2013), Gaitán propone que un grupo de actores de edad avanzada interpreten diversos juegos escénicos semi-improvisados a los ojos del público. Con esto, ya se plantean dos niveles en la representación: los actores se interpretan a sí mismos y los roles que cada juego implique. La obra se estructura con un diálogo inicial en que los actores explican el juego al público y establecen ciertas relaciones entre ellos (el actor experimentado, el entusiasta, la reflexiva, etcétera). Después, se echa a andar la dinámica con un cronómetro, a vista del público, que marca el tiempo límite, una ruleta define los juegos escénicos que se representarán y otra, los actores que las interpretan. La pieza incluye textos y acotaciones para cada juego escénico e, incluso, prevé algunas acciones y diálogos por si ocurren determinados casos (repetición de actores o de juego, errores de texto...). La representación se termina con el tiempo límite.

Como lo explica Gunnary Prado Coronado (2016), *Beisbol* parece una obra aleatoria que intenta escapar de la noción de anécdota; sin embargo, se construye una historia al hacer mimesis de su entorno. Para precisar esta observación, agregamos que Gaitán plantea una progresión en los personajes-actores que se relaciona con el quehacer interpretativo, la forma de hacer teatro en México (en específico, Veracruz) y las relaciones entre los intérpretes provenientes de diferentes escuelas. La progresión se logra porque hay diálogos y acciones al inicio y entre los juegos; asimismo, estos, mezclan la improvisación con los textos de diversa naturaleza —como escenas, haikús y narraciones— en los que se aborda la vejez, la experiencia y el teatro. Asimismo, el factor de lo inesperado o improvisado evidencia la labor de los actores y sus herramientas, que son complemento del discurso. En la suma de estos elementos, el autor plantea que el discurso artístico está en constante reconstrucción y exploración, que hay gente que se queda fuera —de la que se valora su aportación— y que este discurso nunca puede ser completo, perfecto o libre de prejuicios, generalizaciones o valores.

El tercer aporte de este archipiélago es que da un tratamiento emocional distinto a diversos hechos que usualmente se asociaban con el tono

melodramático, como los conflictos familiares y las relaciones amorosas. *Pequeñas certezas* (2008), de Colio, habla de la desaparición de un hermano, y *El amor de las luciérnagas* (2012), de Ricaño, es una historia de iniciación y de una relación amorosa —de la cual hablaremos en el apartado 3.7—. Con frecuencia, este tipo de temas se abordan de manera seria o exaltada en archipiélagos como el realismo, el mundo sórdido y el compromiso social. En cambio, en estas obras se les da un giro emocional que, con frecuencia, incluye el humor, la esperanza y el cinismo. Para ello, los autores manejan la yuxtaposición de elementos cotidianos con absurdos, tal como el desdoblamiento de personajes, como ocurre en *El amor de las luciérnagas*, que favorece el contraste de diferentes puntos de vista ante una situación; o la acelerada confianza que toma una madre para cuidar una casa e hijos ajenos en *Pequeñas certezas*. En adición, hay ciertos personajes, por lo general secundarios —como Lola en *El amor de las luciérnagas* y la madre en *Pequeñas certezas*—, que relativizan la gravedad del conflicto, hacen notar lo ridículo del patetismo del protagonista, plantean comparaciones entre situaciones, hacen juegos de ingenio para analizar un problema, etcétera. A estos recursos se suma que las historias se desarrollan de manera distinta, tal como dice Bert (2007) sobre *Pequeñas certezas*, que se aleja del melodrama gracias a la estructura de *thriller* y al aligeramiento del tema por medio del humor.

Estos rasgos se asocian con la primera deficiencia de este archipiélago, que es la facilidad con que se da lugar a la evasión y a la frivolidad. Se podría acusar que *Pequeñas certezas* tiene esta falla por el aparente manejo ligero del humor; sin embargo, la caracterización de los personajes, el retrato social y el análisis que puede surgir de las acciones hace notar que no se evade la profundidad del conflicto ni del tema; por el contrario, el humor sirve para evitar que el público caiga en la exageración o en la lástima. Se puede notar también que la autora desea mantener una postura crítica ante los personajes, sin perder cierta relación empática con ellos. En cambio, esto no ocurre con otros textos, como *El amor de las luciérnagas*, que desarrolla con maestría la trama, establece conexiones nuevas entre asuntos existencialistas y el desarrollo de la juventud; pero el tratamiento de la historia de amor tiene una visión simplificadora, propia de cuento de hadas. Esto ocurre también con *Opción múltiple* (1999), de Moncada, cuyo tema es una alteración psicológica en que la protagonista, Diana, se desdobra en cinco actrices y cada una representa diversas personalidades que se quedan en un nivel estereotipado (como la masculina-violenta y la niña asustada); los motivos del

desdoblamiento son tratados de manera superficial (a pesar de que parte de la obra se estructura en su terapia), ya que se pone en primer plano los enredos que provocan las múltiples personalidades con las citas amorosas de Diana. El final de la obra es un remate para hacer notar que el problema se complicará, a pesar de haber creído que en la terapia ya se había resuelto.

La segunda deficiencia es el desequilibrio y la desconexión de los elementos que se encuentran en ciertas obras dramáticas y afectan en la recepción e interpretación del público. Esto es recurrente en textos donde se mezclan muchos recursos, uno de ellos no se maneja o se integra por completo (tecnología, *performance*, narratividad, teatro físico, fragmentos textuales...), o se aprecia que el autor desea llegar a una forma determinada, pero no corresponde con el fondo o no está bien desarrollada. Por ejemplo, Partida Tayzan (1997, 2000) explica la naturaleza experimental de *Superhéroes de la aldea global* (1994), de Moncada, en que se aglutinan muchas entradas de información de manera constante y veloz con el fin de reflejar el ritmo trepidante de la vida contemporánea y el exceso de información y ruido que genera la televisión. En su reseña, Partida Tayzan declara que las opiniones estuvieron divididas. Sin embargo, coincidimos con la opinión de Obregón (2010), que la considera un experimento fallido, pues esto se nota en la falta la conexión y progresión entre los recursos, algo que sí consigue en textos posteriores, como en *9 días de guerra en Facebook*.

Otro ejemplo es *Versos para convocar homicidas* (2012), de Gaitán, que lleva a escena a los personajes de *Las criadas*, de Jean Genet, cuando acabaron la representación y piden al público que no se vaya para no dejar de existir. Una situación que alude a *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, y al ambiente que creó Genet. Sin embargo, este texto se sostiene en una convención que tiene que romper para hacer posible el final; como dice Bert (2012), esta obra muestra un elemento teatral como si fuera real: las actrices *son* los personajes, no los interpretan. Los personajes no salen de escena, pues eso implicaría su muerte. Para concluir la función (no la ficción), se espera que el público se salga por voluntad propia. Si no lo hace, se recurre a señales de luz, apertura de puerta u otros recursos que contravienen las motivaciones de los personajes y a la convención de que esa es la realidad. Por tanto, la pieza no termina por sí misma, con elementos dramáticos o escénicos, sino que requiere factores externos que la concluyan.

La desconexión entre recursos se acrecienta cuando los autores emplean material sin referencias, de manera dispersa y sin asociaciones, ya sea por semejanza, complementariedad o contraposición, una situación muy cercana a la confusión que describe García Barrientos (2009). Por ejemplo, *Tiro de dados* (1995), de Gerardo Velázquez, dejó al público y a los críticos (Bert, 1995b) sin saber hacia dónde iba el texto o qué se deseaba comunicar; y *Ensayo sobre la inmovilidad* (2006), de Villarreal, dejó claro que es un teatro que busca salir de lo complaciente y obligar a reaccionar al público (Bert, 2006a); sin embargo, como juzga Noé Morales (2007), es un texto y una representación que no alcanza el rizoma y el distanciamiento, en realidad plasma dispersión y simulación. Esto se nota en la mezcla de materiales, que no se aprovechan para profundizar o explorar otros puntos de vista sobre el tema.

#### *Dinámica y relación con otros archipiélagos*

En cuanto a la dinámica del archipiélago desde sus orígenes hasta la fecha, hay que resaltar el lugar que ocuparon las nuevas tecnologías. Al principio de la década de 1990, los medios de comunicación y los avances tecnológicos eran tema central y en la medida de lo posible se empleaban en la representación, tal como vemos en *ExhiVisión* (1990) y *Superhéroes en la aldea global* (1994), de Moncada, o en *Las perlas de la virgen* (1993), de González Dávila. En la actualidad, este tema sigue siendo importante, pero ya no forma parte del centro del archipiélago; acaso hay algunas obras que critican los medios actuales como *Usted está aquí* (2009), de Colio, y *9 días de guerra en Facebook* (2010), de Moncada. Como ya se mencionó, el empleo de la tecnología facilitó que los autores fueran conscientes de lo virtual y lo mostraran de diferentes maneras. Por ejemplo, *El cazador de gringos* (2007), de Daniel Serrano, *El evangelio según Clark* (2009), de Richard Viqueira y *Lo que queda de nosotros* (2015), de Sara Pinet y Alejandro Ricaño, son obras en las que los personajes se desdobl原因, hay acciones simultáneas, se presentan mundos alternativos o se emplean recursos propios de la televisión y el cine para desarrollar las historias. En la actualidad, se dejan de lado la tecnología y se retoman las referencias literarias y la cultura popular para estructurar una pieza y plantear una postura sobre determinados temas, como *El caso de Romeo y Julieta* (2013), donde Berta Hiriart se dirige al público juvenil y desarrolla la historia de estos enamorados como un caso policial, o en *Ensayo*

sobre la inmovilidad (2006), de Villarreal, que tiene fragmentos de *La metamorfosis* de Kafka, o *Versos para convocar homicidas* (2012), que emplea a los personajes de *Las criadas*, de Jean Genet.

Los intereses temáticos de este archipiélago se han centrado mayoritariamente en los conflictos individuales: las relaciones de pareja, las dificultades familiares, el desarrollo de una identidad y los problemas de comunicación; por ejemplo, en *Cartas a un artista adolescente* (1994) y *El diccionario sentimental* (2004), de Moncada, *Plagio de palabras* (2000), de Guiochíns, y *Autopsia a un copo de nieve* (2008), de Luis Santillán. Si bien el compromiso social aún existe, la denuncia y el análisis sociales se abordan desde la perspectiva individual, no como ocurre en el hiperrealismo o en el teatro documental, en que un caso representa a la comunidad, o en los juegos escénicos, en que se retratan las interacciones entre los miembros de una problemática; en este archipiélago, se observa el daño personal y la reacción a este. En algunos casos, se percibe el nivel social al explorar las motivaciones del personaje, tal como pasa en *Usted está aquí* (2009), de Colio y, en otros, es ventajoso este nivel para desenmarañar las ideas falsas, las creencias y las incongruencias de los discursos, como en *Odio a los putos mexicanos* (2006), de Gutiérrez Ortiz Monasterio.

El archipiélago de lo discursivo predomina en la producción actual de la dramaturgia mexicana. Como ya se mencionó, ha recibido influencia de los juegos escénicos, ya que estos prepararon el campo para explorar con recursos teatrales y mostraron algunos ejemplos para jugar con el lenguaje y las estructuras. En este sentido, lo discursivo ha sofisticado la exploración escénica, lo cual ha beneficiado a casi todos los archipiélagos. Baste ver cómo Vázquez aplica los recursos narrativos explorados en *El hijo de mi padre* (2013), realismo, y *Wenses y Lala* (2015), lo fantástico; o cómo Mancebo del Castillo Trejo juega con las estructuras para burlarse de la realidad y las historias literarias como en *La noche que raptaron a Epifania, o Shakespeare lo siento mucho* (2001) y *El galán fantasma o un calderón con frijoles* (2002), que corresponden al grotesco.

#### *Recuento general*

En resumen, el archipiélago de lo discursivo tiene una estética que se centra en las formas en que se construye un razonamiento o un relato. Para romper con estructuras establecidas, emplea recursos diversos que se han estudiado bajo los

conceptos “realismo virtual”, “dramaturgia hipertextual” y “narraturgia”, y que están relacionados con la exploración del lenguaje, el cuestionamiento a las estructuras dramáticas, la apertura a diferentes interpretaciones, la fragmentación o creación de vacíos para que el público tome una parte activa, las referencias a otros textos, especialmente los narrativos, y con la exploración de diferentes maneras de construir y deconstruir discursos. Observamos algunas piezas que conforman este archipiélago desde finales de la década de 1980; sin embargo, se consolida en los inicios del siglo XXI. Debido a que es el archipiélago predominante en la actualidad, ejerce fuerte influencia en los otros, que han absorbido recursos como la estructuración y la narratividad. Lo discursivo ha establecido las bases para que la dramaturgia en México se diversifique y no se centre en la capital mexicana. Gracias a esto y a su estética, la dramaturgia del norte ha cobrado fuerza.

El aporte principal del archipiélago de lo discursivo está relacionado con la visión crítica a los discursos, no únicamente a los hechos y a las acciones, sino a la forma en que se relata una historia o se expresa un razonamiento. En adición, ha brindado nuevos giros a los ambientes emotivos, se ha desprendido de lo melodramático y ha encontrado tonos más mesurados, humorísticos y reflexivos. Los dos problemas que ha acarreado este archipiélago son, primero, la frivolidad y la evasión en nombre de la experimentación y la inclusión de referentes literarios y de la cultura popular; y, segundo, el desequilibrio y la desconexión entre los recursos dramáticos y los contenidos. Por su diversidad, resaltamos tres autores emblemáticos: Colio con *Cuerdas*, *Pequeñas certezas* y *Usted está aquí*; Gaitán con *Beisbol* y *La ceguera no es trampolín*; y Ricaño con *Más pequeños que el Guggenheim*, *El amor de las luciérnagas*, *Fractales* e *Idiotas contemplando la nieve*. Estudiaremos un texto de cada uno de estos autores en el apartado 3.7.

## 1.8. El grotresco: la farsa y el teatro de cabaret

En este archipiélago, se reúnen las obras cuya estética se basa en la sátira, la burla y la parodia. Este es el campo donde los dramaturgos abordan los temas tabú, adoptan una actitud transgresora o de resistencia y traspasan lo políticamente correcto con el propósito de analizar temas sociales, principalmente, y algunos aspectos individuales. Este archipiélago se identifica directamente con la farsa, un género dramático que Hernández define (1997, 2011e; Reyes Palacios, 2007,

2011; Tovar, 2011) basándose principalmente en Bentley (1952, 1998) y Kitto (2003), y que se distingue del resto por el mecanismo de sustitución; es decir, un elemento de la realidad es sustituido por otro irreal o absurdo que genera un choque en el público, una catarsis distinta al de la tragedia, y que provoca emociones simultáneas y contradictorias, como la risa y la ira, la risa y la angustia, la risa y la tristeza, etcétera.<sup>22</sup>

En la dramaturgia mexicana entre 1984 y 2015, la farsa se ha hecho principalmente de dos maneras, por la creación individual, como en *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho*, de Mancebo del Castillo Trejo, y *Edipo Güey* (2005), de Mario Cantú Toscano; y por el cabaret, un tipo de teatro que Jesusa Rodríguez (Ciudad de México, 1955) —creadora de *Donna Giovanni* (1984)— y Tito Vasconcelos —creador de *Maricosas (o porque no te sales del clóset)* (1984)— retomaron en la década de 1980, basado en el teatro de revista, la carpa y el cabaret alemán. De acuerdo con Gastón Alzate (2008, 2011), este tipo de teatro surge de una actitud de resistencia ante los mecanismos de marginalización y con el propósito de proponer puntos de vista alternos al entorno social y cultural. Este teatro tiene diversas variantes con un punto en común: el humor como herramienta crítica. Los medios expresivos y los elementos son de diversa índole; entre ellos, predomina la música, la estructura episódica o en *sketches*, la improvisación y la creación colectiva.

Los antecedentes de la farsa en México son el teatro de revista y de carpa, ambos surgidos a mediados del siglo XIX (Contreras Soto, 2011; Ortiz Bullé-Goyri, 2011). El primero es teatro cómico y musical que desciende de la zarzuela madrileña y la opereta; el segundo es un teatro ambulante de variedades — títeres, cómicos, música, bailes— que surgió en la Ciudad de México durante el gobierno de Lerdo de Tejada (1872-1876) y que fue una opción de entretenimiento para las clases populares que no podían pagar su entrada al teatro “establecido”. El teatro de revista y el de carpa mantuvieron relación estrecha, pues los artistas y las obras (o fragmentos) se presentaban en ambos tipos. Cabe agregar que también mantuvieron relación con el periodismo, pues se hacía una revisión

---

<sup>22</sup> En el libro *Beckett, método y sentido de dos obras* (1997), Hernández analiza ampliamente *Esperando a Godot* y *Final de partida* y desarrolla la noción de farsa que, de acuerdo con Reyes Palacios (2011), es una de las aportaciones de esta autora a la teoría dramática, debido a que describe el mecanismo de sustitución, analiza la concepción temática y catártica, y plantea que la farsa toma prestadas las estructuras de los otros géneros, pues el material grotesco no tiene una estructura propia. Ejemplos de este género son las obras de Aristófanes, como *Lisístrata* y *Las nubes*; los vodeviles, como *Un sombrero de paja de Italia*, de Eugène Labiche, y *La paz en casa*, de Courteline.

cómica de los sucesos de la semana. Además, en estos teatros se preservaron y se transformaron los personajes prototípicos mexicanos —el charro, la vendedora, el peladito, los borrachitos, etcétera— que surgieron en los sainetes novohispanos (Ortiz Bullé-Goyri, 2011). Una de las piezas emblemáticas es *Chin Chun Chan* (1904), escrita por José F. Elizondo (Aguascalientes, 1880-Ciudad de México, 1943) y Rafael Medina, y musicalizada por Lluís G. Jordà (Les Masies de Roda, 1869-Barcelona, 1851). Esta obra tiene la estructura típica una trama sencilla que funciona como hilo conductor para los *sketches* o números musicales (Ojeda y Alonso, 1986; Contreras Soto, 2011).

Carballido, Hernández y Argüelles estudiaron la farsa y la discutieron con sus estudiantes en sus respectivos cursos y talleres, que mencionamos en el capítulo 1. De este modo, y por los estudios académicos actuales, se conocen y analizan las características de la farsa clásica griega, los vodeviles y el teatro del absurdo. Los rasgos de este tipo de teatro son detectables en diversos textos, en ocasiones con semejanzas directas, como ocurre con *Once y doce*, de Roberto Gómez Bolaños, que cumple tal cual con los rasgos del vodevil. En otros textos, como *Un pañuelo un mundo es* (2005), de Juan Carlos Vives, y *Los intachables* (2013), de Gustavo Proal y Roam León, los autores se apropian de los conocimientos y los aplican a su estilo. Por ejemplo, el texto de Proal y León aprovecha el teatro del absurdo y del cabaret para abordar el conflicto de la obesidad y la corrupción en la actualidad, ambientando la historia en 1929, como si fuera un caso de policías y mafiosos, y la tortilla, en lugar del alcohol, se vuelve el producto prohibido.<sup>23</sup> Ya que la ausencia de este alimento en la dieta diaria sería inconcebible para la generalidad de los mexicanos, de ella surge la potencia de la obra, donde se cuestiona la naturaleza de la corrupción (“¿Qué serías capaz de hacer por conseguir tortillas?”) y de la conciencia alimentaria (“¿Por qué excedes la cantidad saludable de tortillas?”). En apariencia es un conflicto tonto; sin embargo, los absurdos, aparte de provocar el humor, contienen la crítica a dos vicios vigentes en la sociedad mexicana: la corrupción y el consumo excesivo de alimentos.

El otro antecedente clave es la “picardía mexicana” que, si bien está presente en todos los archipiélagos, en este grupo de obras dramáticas tiene una

---

<sup>23</sup> La tortilla es un alimento redondo y aplanado de origen precolombino hecho de maíz nixtamalizado (producto de un proceso mesoamericano de cocer el maíz con cal). Es el acompañante de los alimentos o parte esencial de algunos platillos, como los tacos y las enchiladas. En la actualidad, se puede hacer de maíz o harina de trigo, según la región del país.



presencia generalizada y preponderante. Esta se ha preservado en la literatura mexicana<sup>24</sup>, en los textos periodísticos y en la cultura popular (canciones, refranes, chistes, albures).<sup>25</sup> De acuerdo con el sociólogo Francisco López Cámara (1998), se percibe una necesidad por crear o preservar una identidad, y también se reconoce un trasfondo social en las historias jocosas y en los juegos de palabras, burlones o defensivos. Por otra parte, en la picardía mexicana se identifican ciertas escalas de valores, los prejuicios, las personas y los temas marginalizados, y los poderes que se atacan. Esta descripción hace coincidir a la picardía con el cabaret, pues ambos han servido de resistencia para las clases bajas y para los oprimidos. Las recopilaciones de Armando Jiménez Farías (1977, 1997, 2008b, 2008a) y los ensayos de Salvador Novo (1997), Gabriel García Márquez (1977), Gastón Alzate (2008, 2011) y Octavio Paz (1991, 2015) hacen notar la complejidad del humor mexicano, pues al mismo tiempo que ataca los estándares establecidos, ha sido vehículo para preservar el machismo, el clasismo y el racismo.

#### *Aportaciones y aspectos problemáticos*

Las contribuciones del archipiélago del grotesco se pueden agrupar en tres puntos: brindar una visión crítica por medio del humor, la inmediatez de los temas que se abordan y el desmontaje de prejuicios e ideas falsas. El primer aporte se aprecia en la diversidad de las farsas, tanto en las de cabaret como en las de creación personal. Del cabaret ponemos como ejemplo *Shakespeare a la carta* (1996), de Vasconcelos —en que se alteran escenas del autor inglés para criticar la situación política del momento—; y *La banda de las recodas* (2007), de Las Reinas Chulas<sup>26</sup> —espectáculo estructurado como concierto de banda y narcocorridos<sup>27</sup> en que se critica el narcotráfico y la relación de los políticos—. Un ejemplo de las

---

<sup>24</sup> Dos ejemplos son la *Breve antología de poesía mexicana impúdica, procaz, satírica y burlesca* (2015), elaborada por Juan Domingo Argüelles, y *Ómnibus de la poesía mexicana* (1971), antología de Gabriel Zaid.

<sup>25</sup> Armando Jiménez Farías recopiló albures, chistes, frases, diálogos, etcétera, en dos libros de gran difusión, *Picardía mexicana* (1960) y *Nueva picardía mexicana* (1971).

<sup>26</sup> Las Reinas Chulas es una compañía de teatro cabaret fundado en 1998, conformada por Ana Francis Mor, Marisol Gasé, Cecilia Sotres y Nora Huerta. Son alumnas de Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos (Alzate, 2008).

<sup>27</sup> Los narcocorridos son una variación de los corridos mexicanos, un género musical basado en el romance español, que relata hechos de la Revolución mexicana. En los narcocorridos, se cuentan las aventuras de los narcotraficantes. Es un género polémico porque trata como héroes a estos personajes (Astorga, 2019).

farsas de creación personal es *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho* (1998), de Mancebo del Castillo —en que se critica cómo el romanticismo y el heroísmo afectan a la identidad personal y provocan relaciones engañosas—. La crítica es esencialmente posible por el humor, que pone en relieve lo absurdo, lo irracional y la falta de sentido de sucesos e ideas. En este sentido, el humor se construye gracias a diversos recursos dramáticos, lingüísticos y narrativos, algunos de los cuales tienen relación con otros archipiélagos, como la inclusión en el drama de material documental y periodístico, o como ha enseñado el teatro social; también se incluyen símbolos, como en el teatro fantástico, y se han hecho creaciones por medio de experiencias, improvisaciones y testimonios, como en el teatro comunitario. Por ejemplo, Las Reinas Chulas hacen talleres con mujeres, adolescentes e indígenas para que ellos construyan sus espectáculos sobre educación sexual, identidad y equidad de género (Alzate, 2008).

El segundo aporte radica en la actualidad de las piezas teatrales; en otras palabras, es común que los temas representados estén conectados con el contexto inmediato. Esta situación se vincula, sobre todo, con el teatro cabaret, que como plantean Rodríguez (Kelty y Kelty, 1997; Limón Rivas, 2008a) y Vasconcelos (Limón Rivas, 2008b; Vázquez, 2019), los espectáculos deben responder al entorno político, social y cultural del momento; por tanto, los creadores y los actores deben mantenerse al tanto de las noticias y prepararse para modificar textos o incluir improvisaciones que respondan a las inquietudes del momento. Como se vio anteriormente, esta práctica tiene origen en las revisiones cómicas que se hacían de las noticias en los teatros de revista y de carpa, por lo que en la actualidad se mantiene el interés de los creadores en ofrecer vías de comunicación y análisis alternativos para así resistir a los discursos transmitidos por los medios de comunicación masiva.

El tercer aporte está relacionado con el desmontaje de prejuicios e ideas falsas. En primera instancia, se hace referencia a los discursos políticos que se critican directamente en los espectáculos; por ejemplo, los del presidente Ernesto Zedillo en *Shakespeare a la carta* (1996), de Vasconcelos, y los de Vicente Fox y Marta Sahagún en *La Marta del zorro* (2003), de Carlos Pascual. En segunda instancia, hay un nivel que han trabajado, sobre todo, las mujeres creadoras —Jesusa Rodríguez, Regina Orozco, Astrid Hadad, Las Reinas Chulas y Leticia Pedrajo— en que centran sus revisiones a los discursos sociales y culturales donde están presentes el machismo, el clasismo y el racismo (Flores, 2000; Alzate,

2008, 2011; Sotres, 2016). Esto se ha logrado por medio de la variación de los relatos, los personajes y los ambientes que comúnmente se presentan en otros tipos de textos —tal es el caso de *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* (1998), de Mancebo del Castillo—; y resignificando los juegos del lenguaje que se asocian normalmente con estos discursos —como *Sensacional de maricones* (2005), de Gutiérrez Ortiz Monasterio, en que los discriminados se apropian del lenguaje con el que se les ha ofendido—.

Los problemas que tiene este archipiélago se relacionan con la frivolidad del material, como declara Rodríguez (Kelty y Kelty, 1997); no se analiza ni se valora la profundidad del tema, solo se hacen chistes y humor fácil. Por tal motivo, no se logra ni el análisis ni la descarga emotiva que se encuentran dentro de la estética de lo grotesco. Al contrario, se complace al público y a los discursos de poder. Esto ocurre con *Once y doce* (1992), de Gómez Bolaños. Tal como dice Solana (1992), es una obra bien escrita y muy graciosa, y que tiene la estructura de un vodevil o astracán —un hombre pierde sus genitales en un accidente y busca la manera de procrear con su esposa—. Sin embargo, es necesario agregar que es una obra desarrollada en lugares comunes y que sus bromas se basan únicamente en juegos de palabra que aluden a los genitales masculinos y femeninos; es decir, los equívocos tienen que ver con “no ser un hombre” o “no cumplir la función de una mujer”. Como consecuencia de este problema, sucede justo lo contrario a los aportes positivos, en estas obras se preservan los estereotipos, los prejuicios y algunas ideas falsas sobre ciertas realidades, como el rol de la mujer y la igualdad de derechos entre clases sociales.

La homosexualidad es un buen ejemplo de la dinámica que tuvo este archipiélago entre 1984 y 2015, y de la recepción del público. Hay que tener en cuenta que esta temática comenzó a abordarse en la década de 1980 de manera más abierta en la dramaturgia mexicana. La crítica Rabell asistió a dos versiones de un mismo espectáculo de Vasconcelos que ha cambiado de nombre varias veces, *Maricosas (o porque no te sales del clóset)*. En su primera crítica (Rabell, 1984) se aprecia que el espectáculo es desigual en su escritura y en su interpretación, pero que mantiene una visión distinta sobre la homosexualidad a la de espectáculos de tiempos anteriores (Rabell no precisa cuáles). Por otro lado, se observa en el texto cierta incomodidad al ver un espectáculo que aborda la diversidad sexual; sin embargo, la crítica hace ver que hay elementos que la han hecho reflexionar e informarse sobre el tema. Cinco años después, Rabell (1989a)

asiste a una nueva versión del espectáculo; y aunque en esta ocasión aprecia una mejoría en la dramaturgia y en la interpretación, sigue considerando como negativo la estructuración fragmentaria. Bert (1989), que también asiste al espectáculo, valora positivamente la obra, ya que no hay patetismo ni autodesprecio, y hace notar la actitud autocrítica de los creadores; sin embargo apunta como falla que la repartición de folletos sobre el sida y sus explicaciones se salen de tono, debido a que se vuelve una obra didáctica y no toma una actitud seria. En *Donna Giovanni* (1984), Rodríguez hace una variación de la ópera de Mozart, por medio de la dramaturgia escénica, en que todos los personajes son mujeres y, de este modo, replantea las relaciones amorosas y el rol femenino en la sociedad actual (Alzate, 2008). Estos espectáculos confrontaron al público y, a partir de esa época, el tema se abordó cada vez más con mayor naturalidad se fue diversificando (la aceptación, la salud sexual, las relaciones amorosas, los derechos LGTB, etcétera).

En 1990, este tema se trata en *Drácula gay*, de Tomás Urtusástegui, en un tono mucho más ligero y desenfadado. Cristina Bravo Rozas (2010) explica cómo un símbolo de masculinidad, el vampiro, se convierte en un homosexual debilitado debido a que ha perdido los colmillos por comer dulces; ahora el vampiro solamente puede comer sangre por medio de jeringuillas. Coincidimos con la estudiosa en que esta obra plantea una crítica a la obsesión de lo masculino que se vive en la sociedad; sin embargo, detectamos algunas inconsistencias que no permiten reconocer si la asociación del vampiro con la homosexualidad es una manera de resaltar que la sociedad ve a los gays como monstruos, o si se trata de una conexión desafortunada que promueve la idea de que los homosexuales son extravagantes o excéntricos.

Años después, cuando el cabaret ya está más asentado y con mayor experiencia, se producen farsas en las que se juega con los roles de género para cuestionar este aspecto al público, como en las obras de Mancebo del Castillo (Querétaro, 1970-2000), *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, (1998) y *La noche que raptaron a Epifania, o Shakespeare lo siento mucho* (estrenada en 2001). Luego, se produjeron textos que no solo cuestionaron la discriminación, sino que confrontaron lo políticamente correcto, como ya se comentó. Un ejemplo de esto es *Sensacional de maricones* (2005), de Gutiérrez Ortiz Monasterio, que se apropia del lenguaje discriminatorio y lo emplea con agresión para incomodar a ambos tipos de discurso y así hacer notar la complejidad del tema. No obstante, hay

textos donde el tema está completamente integrado; es decir, no es central, sino un elemento más de los personajes.

Algo semejante ocurrió con el aspecto político; aunque siempre se ha abordado en otros archipiélagos, en lo grotesco se logró denunciar directamente a personas y cargos, es decir, no se habla de manera abstracta (“los gobernantes”, “los senadores”...), sino que se mencionan de forma directa, como Ernesto Zedillo en *Shakespeare a la carta* (1996), de Vasconcelos, o los gobernantes en turno en los espectáculos de Las Reinas Chulas y de Orozco.

El archipiélago del grotesco complementa la visión social que aportan el compromiso social, el mundo sórdido y el teatro comunitario; sobre todo, porque da un contrapeso emotivo por medio del humor, facilita que el público se acerque a temas incómodos y ofrece una perspectiva irónica y muy fresca de lo que está pasando en el entorno. La farsa ha ofrecido dispositivos humorísticos, tanto de acción y de lenguaje, como de símbolos que se han empleado en el resto de los archipiélagos, sobre todo, en los juegos escénicos —como se pueden ver en los juegos de palabras y las ironías de acción en las piezas de Berman—; y en las obras de lo discursivo —como en las de Vázquez, Ricaño y Anaya—.

#### *Recuento general*

En resumen, este archipiélago tiene una estética humorística con intenciones de analizar temas sociales e individuales y confrontar al público por medio de la incomodidad, la broma y el escarnio. Para ello, emplea la sustitución y un efecto emotivo doble contradictorio. La producción de textos se ha mantenido en dos vertientes, la individual, como los creados por Urtusástegui, López Reyes, Gutiérrez Ortiz Monasterio y Mancebo del Castillo Trejo; y la del teatro cabaret, que implica la creación colectiva que se transforma y actualiza durante las representaciones; así han trabajado artistas reconocidos como Rodríguez, Vasconcelos, Orozco, Hadad y Las Reinas Chulas.

Aunque parece un archipiélago alejado del resto, las influencias existen; por ejemplo, el grotesco ha ofrecido recursos para generar humor y analizar temas por medio de la acción dramática, la palabra y los símbolos. Además, aprovecha lo que se ha aprendido del manejo documental y periodístico, como en el teatro comunitario y el compromiso social.

Los aportes de este archipiélago son emplear el humor como recurso disidente, la inmediatez de los temas que se abordan en las obras, y el desmontaje de prejuicios e ideas falsas. Los valores cuestionables son la frivolidad y la preservación de estereotipos que se provoca por diluir la visión crítica con el ánimo de alentar la risa en el espectador. Consideramos que las obras de Las Reinas Chulas son representativas del grotesco por su vigencia y su constante formación para actualizarse ante los problemas sociales y las estrategias de cabaret. De entre ellas, destacamos la creación individual de Ana Francis Mor, *Para soñar que no estamos huyendo*, por plantear un vínculo entre los recursos del teatro de cabaret y el teatro más convencional. En adición, la producción de Mancebo del Castillo es emblemática porque, bajo la apariencia de la superficialidad y la festividad, critica la ideología y la forma de vida contemporáneas con piezas como *La noche que raptaron a Epifanía o Shakespeare lo siento mucho*, *El galán fantasma o un calderón con frijoles* y *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas*. En el apartado 3.8, estudiaremos el texto de Mor y esta última de Mancebo del Castillo.

## 1.9. Conclusiones

Si contrastamos los estudios de la dramaturgia mexicana de Partida Tayzan (1985, 1988a, 2000, 2002a, 2002b), De Ita (1989, 1991, 1992) y Popova (2010, 2019) con lo que hemos analizado hasta ahora, comprobamos dos rompimientos entre generaciones (o periodos): el que ocurrió en la década de 1980 y el de la de 1990.

El primero, en la década de 1980, fue una reacción contra las flaquezas del realismo que se escribía en aquel momento—por el abuso del melodrama y la frivolidad de los recursos realistas—. En consecuencia, los dramaturgos tendieron a dos archipiélagos: el compromiso social y los juegos escénicos. Sus estéticas y estilos permitieron la exploración y el reflejo del contexto cultural y social —México atravesó una cadena de crisis políticas y económicas desde 1968 y, de acuerdo con Carmagnani (2015), la década de 1980 marca una transición del nacionalismo y el modernismo a la globalización y la transnacionalización—. Entre los autores representativos destacamos Leñero, Rascón Banda y Berman. Por un lado, los dramaturgos denunciaron y analizaron los conflictos del momento, como la corrupción, la violencia, el abuso de poder político y mediático, entre otros. A diferencia de épocas anteriores, los creadores señalaron

directamente a los responsables, políticos y funcionarios públicos, y emplearon abiertamente material documental, testimonial e histórico para criticar las condiciones del momento. Estas acciones se deben a que ya no se experimentaba la censura y el control de información de décadas anteriores. Por otro lado, estos archipiélagos favorecieron que la figura del dramaturgo y del director se conciliaran en su disputa por el control de la puesta en escena. Asimismo, los juegos escénicos y el compromiso social favorecieron la noción del dramaturgo como creador escénico, desde el texto propone imágenes y acciones y está dispuesto a modificar la estructura y los diálogos con el fin de enriquecer la puesta en escena.

El segundo rompimiento, el de la década de 1990, fue más evidente pues los autores desconocieron a los de épocas anteriores como profesores y rechazaron etiquetas que los aglutinaran. Con esta actitud, más cercana a las nociones posmodernas, se conformó el archipiélago de lo discursivo, con dos fuertes tendencias, la hipertextualidad, que por lo general corresponde con el movimiento que Mijares identifica como “dramaturgia del norte”; y la “narraturgia”, que se desarrolla más en el centro y sur del país. Este archipiélago da continuidad a los cuestionamientos sociales y políticos que abordaron los juegos escénicos y el compromiso social en la década anterior. La diferencia radica en que se cuestionan las formas de pensamiento y sus estrategias de comunicación. Por ello, se exploran los recursos narrativos, las estructuras abiertas y autorreferenciales, la fragmentación y la creación de vacíos para que el público elabore sus interpretaciones.

Los archipiélagos del compromiso social, los juegos escénicos y lo discursivo no implicaron únicamente rompimientos. A la distancia es posible reconocer que han mantenido vínculos con sus antecesores y con creadores posteriores. Por una parte, el archipiélago del compromiso social ha favorecido que otras estéticas adopten conciencia de los conflictos políticos, económicos y culturales; adopten una visión crítica y recurran a material documental e histórico, como se puede apreciar en el teatro comunitario y el teatro de cabaret (que corresponde al grotesco). El autor que inició el archipiélago del compromiso social fue Leñero y el que consideramos emblemático del periodo es Rascón Banda, de quien analizaremos tres piezas en el apartado 3.3. Por su parte, los juegos escénicos han influido para flexibilizar las estructuras dramáticas, descentralizar y desestabilizar las versiones oficiales de los hechos históricos y

periodísticos; e integrar recursos escénicos en la acción dramática. De entre los autores, analizaremos tres piezas representativas de Berman en el apartado 3.6. Y, finalmente, a pesar de desconocer a sus antecesores, detectamos en la actualidad que los autores del archipiélago de lo discursivo —Olguín, Chabaud, Moncada y Estela Leñero— han dado continuidad a las preocupaciones sociales que manifestaron Leñero, Rascón Banda y Berman, entre otros. Tal como lo observó Elvira Popova (2019), estos dramaturgos analizaron los problemas sociales, como la violencia, el narcotráfico y los feminicidios, desde la perspectiva individual. Esto favoreció a que en las piezas se evidenciaran y analizaran las formas de pensamiento por medio de la fragmentación, la descontextualización, la elipsis y la ironía. Asimismo, este archipiélago ha contribuido a tender puentes entre la dramaturgia mexicana y la internacional al promover que se tomen modelos internacionales como Falk Richter, José Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga. Por su diversidad, analizaremos en la sección 3.7 textos de tres autores con posturas distintas dentro del mismo archipiélago: Colio, Ricaño y Gaitán.

Otro archipiélago que surgió como reacción al realismo fue el del mundo sórdido. Sin embargo, consideramos que su creación se basa más en llevar a sus últimas consecuencias principios del compromiso social —aprovechar las estrategias hiperrealistas— y del realismo —en específico, los extremos crueles y oscuros que exploró Argüelles—. González Dávila, el autor representativo del mundo sórdido, colaboró para visibilizar temas tabú, que no se trataban abiertamente: el abuso infantil, la homosexualidad, la drogadicción, la situación de pobreza y violencia extremas de la gente que vive en la calle. Esta estética influyó en la toma de conciencia social y en las posibilidades de manejar la violencia en escena, desde lo sutil hasta lo explícito, y en la construcción de personajes creíbles con condiciones mentales alteradas y en ambientes extremos. Durante la década de 1990 y principios de 2000, la escritura de obras con esta perspectiva fue muy dispersa y reducida. En la actualidad retomó fuerza con las obras de Wirth, quien aprovecha recursos de lo discursivo y de lo fantástico para retratar las condiciones actuales de la pobreza extrema en un ambiente ciudadano —discutiremos con detalle sus piezas *La fe de los cerdos* (2004) e *Intervenciones* (2012) en el apartado 3.4—.

Ahora bien, para comprender con mayor profundidad la historia de la dramaturgia mexicana, hay que complementar este estudio con el análisis de otros archipiélagos. El desarrollo de la dramaturgia no siguió solamente una



línea. Es en este punto que deja de ser funcional el concepto de generación al estudiar la dramaturgia mexicana, pues se corre el riesgo de simplificar o forzar conceptos. Hay que tener en cuenta que algunos autores continuaron y renovaron las líneas teatrales que provenían de épocas anteriores, como el realismo, lo fantástico, lo grotesco y el teatro comunitario. Recordemos que hubo incluso creadores que han escrito obras que corresponden a diversas estéticas.

A pesar de ser cuestionado, el realismo se encuentra presente durante todo el periodo estudiado. Su producción fue numerosa en la década de 1980 y después se redujo gradualmente. En la actualidad, hay pocos textos realistas en comparación con los títulos de otros archipiélagos. Sin embargo, el realismo tiene una presencia e influencia muy grande debido a su reconocimiento académico y literario. Desde la década de 1970 se cuestiona su ideología y estética por el anquilosamiento que generó en las estructuras dramáticas y en el retrato de ciertos estratos sociales. No obstante, se ha mantenido porque hay autores que han integrado recursos de otros archipiélagos; por ejemplo, *Fotografía en la playa*, de Carballido, que en el desenlace emplea una imagen propia de lo fantástico; y *Las bodas*, de Hernández, que aprovecha un recurso escénico y altera el orden cronológico como ocurre en los juegos escénicos. Estas actualizaciones han permitido que el realismo continúe con la exploración temática, ambiental y psicológica. Estas actividades son el aporte de este archipiélago al resto de la dramaturgia mexicana, como podremos ahondar en el análisis de tres obras de Hernández en la sección 3.1.

La producción textual de lo fantástico es menor que la del realismo, pero es constante de 1984 a 2015. En el principio del periodo, las obras dramáticas de este archipiélago vincularon al teatro con la literatura por medio de los referentes y la construcción de metáforas. Más adelante, los escritores emplearon esta visión para hablar de las condiciones sociales y políticas, una clara influencia del compromiso social, e influyeron en la construcción de anécdotas y símbolos en archipiélagos como los juegos escénicos y el grotesco. En este archipiélago colaboran autores de diversas generaciones, desde Carballido hasta Escalante, pasando por Cueto, H. Galindo, Román Calvo y Olguín —de quien analizaremos piezas en el apartado 3.2—. Aunque sus antecedentes son distintos —por sus edades e intereses—, es común que en estas piezas se encuentren referentes literarios y artísticos, desde los mitos prehispánicos en *La maizada*, de Olguín, hasta citas de Shakespeare en *Las relaciones (sexuales) de Shakespeare (y Marlowe)*,

de Escalante. Por ende, es un archipiélago que establecido un puente entre el teatro y la literatura, como podremos comprobarlo en el capítulo siguiente.

El grotesco ha tenido una presencia constante y marginal en la dramaturgia mexicana del siglo XX, con el teatro de carpa y de revista y por la influencia de los vodeviles y farsas extranjeras. Gracias al teatro de cabaret de Rodríguez y Vasconcelos, entre otros artistas, este archipiélago tomó fuerza en la década de 1980; sobre todo, para la disidencia política. Por medio del humor y la sátira, los creadores han criticado a los políticos y la situación social del país. Además, mantienen informado al público, pues integran a sus representaciones los hechos más actuales. En la actualidad, este archipiélago se encuentra presente gracias a los artistas mencionados y Orozco, Hadad y Las Reinas Chulas. Mor pertenece a esta agrupación y escribió *Para soñar que no estamos huyendo*, una pieza que analizaremos en la sección 3.8. A la par de esta labor se encuentran las creaciones individuales, como las de Tovar, López Reyes y Macebo del Castillo —de quien analizaremos un texto en el apartado 3.8—, que se suman a la crítica social, pero también abordan temas individuales y de pareja. Estas características vinculan al grotesco, sobre todo, con el archipiélago de compromiso social y con los juegos escénicos ya que se nutre de sus recursos para construir símbolos.

Durante todo el periodo 1984-2015, el teatro comunitario se encuentra activo, pero se mantiene de fondo. Por un lado, porque su objetivo se centra en el bienestar y la integración de comunidades específicas y, por otro lado, su propósito final no es crear textos definitivos o inalterables. No obstante, su presencia es relevante por su labor social y cultural. Este archipiélago aprovecha los conocimientos y las exploraciones de las otras estéticas para desarrollar sus fines sociales y artísticos. Es común encontrar material fantástico, como mitos y leyendas, para poner en discusión las creencias y las tradiciones de una localidad, y recursos del compromiso social para cuestionar hechos históricos y documentales. En algunos casos, los creadores se integran a la comunidad para crear piezas teatrales como *Mestiza Power* (2005), de León, o un miembro coordina las actividades como Enríquez con el Taller de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos. De este grupo, analizaremos algunas piezas de Ovando, quien ha sido miembro activo desde 2005, en la sección 3.5.

Reconstruir el panorama de la dramaturgia desde la perspectiva de los archipiélagos permite unir aspectos históricos y geográficos con los de teoría dramática. Asimismo, sirve como guía para analizar los rompimientos y las

influencias entre estilos y estéticas. Finalmente, favorece una visión integradora entre dos bloques de la historia de la dramaturgia mexicana que aparentemente estaban desconectados: el de la década de 1980 hacia el pasado —en que se ha organizado el estudio por generaciones— y el de la década de 1990 hacia la actualidad —en que se ha negado la posibilidad de clasificar por la diversidad de estilos—. Por un lado, estudiar bajo la perspectiva de archipiélagos permite reconocer los hilos conductores, ya sea estilísticos —como la fragmentación de los juegos escénicos a lo discursivo—, temáticos —como el narcotráfico del compromiso social a lo grotesco y a lo discursivo— y estéticos —como la violencia del compromiso social al mundo sórdido—, como hemos visto a lo largo del capítulo. Por otro lado, se reconoce que las bifurcaciones estilísticas ya existían desde antes. Ergo, nunca existió un desarrollo único y lineal. Por ejemplo, en 1970 se escribían piezas que corresponden al realismo tradicional de las décadas de 1930 y 1940 y del que se renovó en la década de 1950; a la vez, se estaba formando el archipiélago del compromiso social, se desarrollaba el teatro comunitario y los teatros de revista y carpa funcionaban de manera marginal.

## La edición de textos dramáticos en México

Los antecedentes editoriales a las colecciones que estudiaremos son las ediciones que estuvieron relacionadas con la “nueva dramaturgia”. Como vimos en el capítulo anterior, Guillermo Serret Villanueva, Jefe de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma de México, estuvo a cargo de lecturas dramatizadas en 1979 y 1980 y de las publicaciones en Molinos de Viento de dicha Universidad con las que se dieron a conocer varios dramaturgos, entre ellos: Urtusástegui, Berman, González Dávila, Liera y Azcárate. En adición, Carballido fundó en 1975 la revista *Tramoya* y participó en la edición y publicación de teatro en Editores Mexicanos Unidos. En los siguientes párrafos, detallaremos estos antecedentes. De acuerdo con el dramaturgo Hugo Salcedo (1994), la publicación impulsó a los autores a continuar escribiendo y a explorar el habla cotidiana como recurso dramático en sus textos. De este modo, la carrera de estos autores se fue consolidando. A la distancia temporal, podemos complementar la observación de Salcedo afirmando que las publicaciones de ese entonces, aparte de alentar a los dramaturgos, fomentó la labor editorial de textos dramáticos del periodo 1984-2015.

Por un lado, Serret promovió la publicación de algunos libros de bolsillo en Molinos de Viento, una colección de la Universidad Autónoma Metropolitana, en que se incluye poesía, narrativa y teatro. Entre los títulos teatrales se encuentran *Los ilegales* (e. y p. 1979) y *Voces en el umbral* (e. 1984, p. 1982), de Rascón Banda; *La madrugada* (e. 1979, p. 1981), de Tovar; *La paz de la buena gente* (e. 1980, p. 1982), de Villegas; *La pasión de Penthesilea* (e. 1987, p. 1988), de De Tavira; y *El caballo asesinado* (e. 1989, p. 1988), de Tario. Después de 1988, el ritmo de publicación de textos dramáticos decreció: tres títulos en 1996, uno más en 2007 y dos más en 2012 (Enciclopedia de la Literatura en México, 2019).

Para formarse una noción de la influencia de estos libros, aparte de lo observado por Salcedo y otros estudiosos de la “nueva dramaturgia mexicana”

(Partida Tayzan, 1979, 1985; Burgess, 1985a, 1985b; Rascón Banda, 1985; Schmidhuber de la Mora, 2006), hay que tomar como ejemplo dos casos. Primero, el nombre “nueva dramaturgia”, que se difundió por medio de las publicaciones y que asumió Leñero (1996) en la introducción de *La nueva dramaturgia mexicana* de Ediciones El Milagro, cuya selección también fue suya. Alejandro Ostao (1996) criticó esta etiqueta por lo confuso del término, ya que algunos autores ya habían escrito antes de las actividades organizadas por Carballido y Serret. Sin embargo, este nombre sigue identificando a los autores que se dieron a conocer en ese momento. Segundo, la publicación de *El caballo asesinado*, de Tario, con la que se reveló la labor dramática de este autor y, sumado al estreno escénico en 1989, influyó en el archipiélago de lo fantástico, al cual aportó una renovación al lenguaje figurado y a la construcción de anécdotas absurdas y simbólicas (para más detalles, remitimos al lector al apartado 1.2, sobre lo fantástico).

Por otro lado, Carballido participó en la publicación de textos dramáticos en Editores Mexicanos Unidos, una empresa fundada en 1954 por Fidel Miró — catalán exiliado que tuvo el propósito de difundir sus ideas anarquistas por medio de sus publicaciones (Maestre Marín y Molina Beneyto, 2001)—. El conjunto de textos se conforma de autores de la “nueva dramaturgia” —como Berman, Leñero y Rascón Banda— y de otras generaciones —como Magaña, Solana y Novo—, todos ellos publicados en 1985. El investigador Ronald D. Burgess (1985b) valora esta actividad editorial, además de la de Molinos de Viento, como uno de los factores que favorecieron el crecimiento dramático que se vivía en la Ciudad de México a mitad de la década de 1980. Para finales de esta década, la publicación de textos dramáticos decayó en esta editorial.

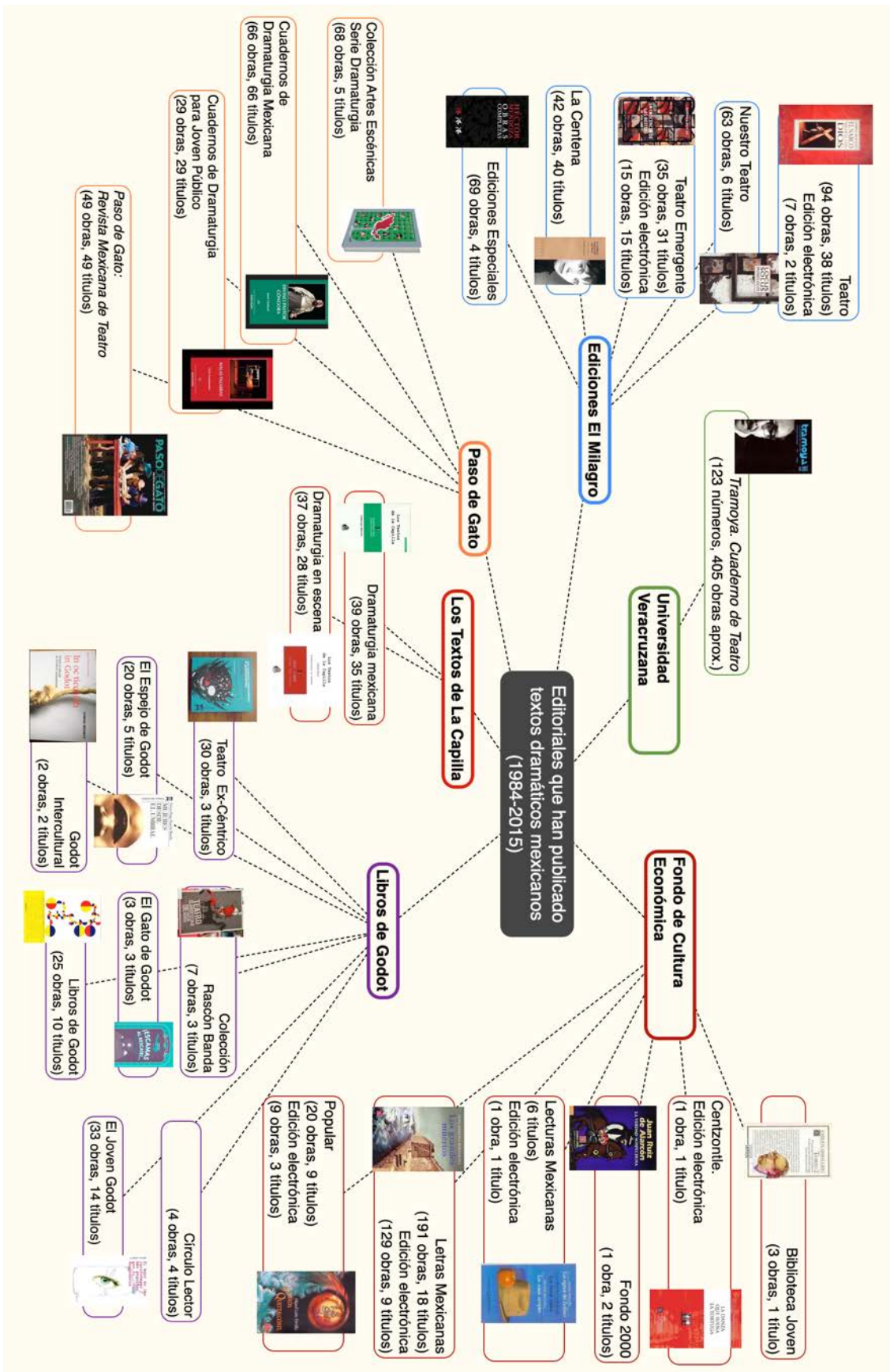
Aparte de la labor en Editores Mexicanos Unidos, Carballido fundó la revista *Tramoya* con el apoyo de la Universidad Veracruzana en 1975; el mismo año en que dicha universidad creó la Facultad de Teatro, con el propósito de difundir los textos dramáticos debido a que él valoraba que entre todas las revistas existentes se presentaban diversos escritos sobre las obras, pero no los textos dramáticos (2007, p. 181). Para lograr este propósito, Carballido conformó un consejo editorial con especialistas de diferentes áreas escénicas con el fin de que los escritores no impusieran sus gustos. En 1982 se interrumpió la publicación de la revista *Tramoya* (Martínez y Córdova, 2018) y, en 1984, Carballido retomó la actividad y fungió como presidente hasta su muerte en 2008. Desde 1984, la revista se ha publicado con regularidad. David Martínez y

Carlos Iván Córdova (2018) concluyen en su artículo que *Tramoya* concreta esfuerzos de revistas anteriores, desde el siglo XIX, para difundir textos dramáticos y es un modelo para publicaciones especializadas posteriores. Esta idea es el punto de partida para el análisis de las colecciones que estudiaremos en este capítulo, puesto que el inicio de la segunda época de *Tramoya* en 1984 es la que marca el periodo a estudiar: 1984-2015. Conforme avancemos en el estudio, revisaremos en qué medida se ha vuelto un modelo para el resto de las ediciones y cuál ha sido la dinámica de influencias entre las colecciones.

Sumada a la revista *Tramoya* (1984-2015) de la Universidad Veracruzana, en este capítulo analizaremos las siguientes colecciones editoriales que contienen textos dramáticos mexicanos: Teatro (1992-2015), Nuestro Teatro (1996-2004), La Centena (2001-2006), Ediciones Especiales (2003-2013), y Teatro Emergente (2008-2015) de Ediciones El Milagro; la revista *Paso de Gato* (2001-2015), Cuadernos de Dramaturgia Mexicana (2007-2015), Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público (2007-2015) y Artes Escénicas Serie Dramaturgia (2011-2013) de Paso de Gato; Dramaturgia Mexicana (2008-2015) y Dramaturgia en Escena (2008-2015) de Los Textos de La Capilla; Libros de Godot (2011-2014), El Joven Godot (2005-2014), El Espejo de Godot (2007-2014), Teatro Ex-Céntrico (2008-2015), Colección Rascón Banda (2008-2015), Círculo Lector (2011-2014), El Gato de Godot (2011-2015) y Godot Intercultural (2007) de Libros de Godot; Lecturas Mexicanas (1984-2015), Popular (1985-2015), Biblioteca Joven (1988), Letras Mexicanas (1991-2014), Centzontle (2012) y Fondo 2000 (1999) de Fondo de Cultura Económica. Recomendamos ver la imagen 1, en la página siguiente, y consultar el “Anexo 1. Las colecciones editoriales” que contiene datos sobre cantidad de textos publicados, número de títulos, tiraje, características de las colecciones, autores y textos representativos.

Como explicamos en la introducción, en este capítulo estudiaremos las colecciones editoriales desde dos dimensiones: las líneas editoriales, es decir, los criterios de selección para determinar los títulos que integran determinada colección; y la “puesta en página”, con el fin de comprender lo que el editor comunica por medio de la manera de presentar el libro y el texto.

Imagen 1. Esquema general de las colecciones editoriales, 1984-2015



## 2.1. Las líneas editoriales

Para organizar el análisis, se eligieron cinco ejes que facilitarán la identificación de la postura que se adopta en cada editorial y colección. En el primer eje identificamos los archipiélagos más y menos publicados, con la finalidad de reconocer hacia qué estéticas y estilos tienden los editores y cuáles quedan poco o nada representados. Asimismo, valoraremos la influencia de otros criterios, como la temática y el contexto cultural, para inclinar una colección hacia determinados archipiélagos. El segundo eje, los autores reconocidos y los emergentes, facilita a reconocer algunos propósitos editoriales: como otorgar reconocimiento a ciertos autores, dialogar entre autores con diferentes grados de experiencia o dar a conocer teatro con nuevas tendencias. El tercer eje, una visión centralista o regional, surge de la conciencia de que la dramaturgia en México se ha diversificado, que se crea en diferentes partes del país y que tienen intereses e inquietudes diversas. Valoraremos el nivel de apertura o transformación que han tenido algunas colecciones ante esta situación. El cuarto eje, la integración con otros géneros literarios y nacionalidades, responde a la naturaleza de la mayoría de las colecciones, que forman parte de proyectos editoriales que no toman en cuenta solamente el teatro mexicano; existe la necesidad de analizar la dinámica entre los textos dramáticos nacionales con otros tipos de texto. Finalmente, el quinto eje, los valores escénicos y los literarios, permite reconocer qué atributos de las piezas teatrales prefieren los autores.

### 2.1.1. Los archipiélagos más y menos publicados

Al revisar las colecciones, apreciamos tres posturas generales con respecto a este eje: la primera se presenta en colecciones en las que un archipiélago predomina casi en la totalidad y esto es consecuencia de una decisión editorial relacionada con la temática o los autores; la segunda, uno o dos archipiélagos prevalecen en la colección, pero hay apertura al resto; y la tercera, no hay predominancia de ningún archipiélago en concreto, puesto que la selección depende de otros criterios o propósitos específicos para la publicación de un libro, como recopilar textos de un autor —caso frecuente en *Letras Mexicanas* en Fondo de Cultura Económica— o recopilar un tipo de teatro determinado —como en *Ediciones Especiales* de Ediciones El Milagro—.



Reconocemos la primera postura en tres colecciones de Libros de Godot y una de Paso de Gato. Cada una toma una decisión editorial, temática o de autores, que favorece que casi todos los textos pertenezcan a un archipiélago. De acuerdo con su *Lista de títulos* (2016), la Colección Rascón Banda incluye “teatro testimonio”, que es uno de los rasgos distintivos del autor al que alude el nombre de la colección (Gann, 1991a; Peláez, 2002, pp. 173–218; Mijares, 2006). En adición, en uno de los tres libros de esta colección, *Teatro clandestino de Rascón Banda*, Mijares (2009) explica que el interés de este conjunto es mostrar textos que han abordado de manera inmediata los conflictos sociales, como la crisis económica de 1994 y la corrupción en la venta y distribución del petróleo en México. Este rasgo responde al *Manifiesto del teatro clandestino* (2009) elaborado en 1995 por Leñero. Naturalmente, este tipo de teatro corresponde al compromiso social.

Un fenómeno semejante ocurre con El Espejo de Godot, que se centra en el mismo archipiélago, ya que hay un interés en el tema social, tal y como se observa en las descripciones de los libros en la *Lista de títulos* arriba mencionada, sobre *Cuerpos caídos*, de Román, se dice: “Cuatro obras de mujeres. Narrativas del dolor y necroescrituras”, y sobre *De valles y caos*, del mismo autor: “dos obras sobre ‘las muertas de Juárez’”; igualmente, se nota que los títulos proponen un tema social, por ejemplo, *Mujeres desde el umbral*, de Rascón Banda, recopila tres piezas sobre las problemáticas que enfrentan las mujeres en determinadas zonas de México.

La tercera colección, Teatro Ex-Céntrico, tiene un predominio prácticamente total de teatro comunitario debido a que, tal como lo explica Enríquez (2012d), las obras son fruto de los Festivales de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos que se han festejado en Ozumba y Amecameca, estado de México. La cuarta colección, Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato presenta mayoritariamente textos fantásticos porque reúne un gran número de material dirigido al público infantil que, corresponden en general a dicha estética, y se suma a varias piezas fantásticas de las otras antologías.

La preponderancia casi total de los archipiélagos que favorecen una visión crítica y colaborativa se debe a que los propósitos de las colecciones tienen un factor social y que la cantidad de títulos es muy baja en cada conjunto. No obstante, estas características no pueden considerarse casuales o irreflexivas. Hay que tomar en cuenta que se reconoce una tendencia al análisis social en el perfil

del responsable de Libros de Godot, Guillermo Palma, debido a que es historiador, se ha especializado en filosofía política, recibió fuerte impacto con la obra de Alejandro Jodorowsky, vio todo el teatro de Brecht cuando estudió en Alemania (UNAM, 2019) y, de acuerdo con sus palabras (Vences y Palma, 2017), se ha interesado por ampliar el público lector en sectores poco atendidos: los jóvenes, las comunidades indígenas y las personas con discapacidades. De este modo, se colige un deseo por construir una visión crítica de hechos contemporáneos como la situación limitada y violenta en que viven las mujeres y las condiciones de la gente que migra a Estados Unidos de América.

Para elaborar esta visión crítica y social, resulta lógico que Rascón Banda sea punto de referencia para los editores. Esto se observa en que hay una colección en su nombre, varios títulos son de su autoría y los textos de los otros dos autores incluidos, Luis Ayhllón y Alejandro Román, tienen características semejantes a las del primer autor: denuncia social, relación con hechos reales y análisis en las circunstancias sociales de los personajes. Por ejemplo, Partida Tayzan (2011) define *Malverde*, de Román, como *non-fiction drama*, que desmitifica a Jesús Malverde, un héroe legendario mexicano de principios del siglo XX al estilo de Robin Hood y que los narcotraficantes han adoptado como santo patrono. En la obra, Román denota que la realidad de los personajes está determinada por la violencia y la muerte. Entonces, el protagonista deja de ser el bandido protector, cuya rebeldía pugna por la justicia social, para volverse la imagen de líder del narcotráfico que se justifica por medio de actitudes paternales y protectoras con sus familiares y su comunidad. De tal manera, la obra se vuelve un medio para analizar la descomposición social; en este caso específico, se cuestionan a los personajes legendarios y el uso justificativo que los narcotraficantes hacen de estos. Este análisis se puede aplicar a las obras publicadas en Libros de Godot. Esta descripción se aproxima a los intereses de Rascón Banda, que estudiamos dentro del archipiélago del compromiso social. Maricela de la Torre, editora de Libros de Godot, reconoce a Rascón Banda como un referente. De la Torre destaca que es un autor adaptable a diferentes contextos sociales como lo prueban sus puesta en escena en Cuba, Colombia y Costa Rica.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Maricela de la Torre, editora de Libros de Godot, confirmó que Rascón Banda es un referente para la editorial; así como para varios autores en una entrevista por correo electrónico en septiembre de 2019. Además, resaltó la generosidad de este autor con el sello y su interés por promover las labores culturales en el país.

Cabe recordar que este dramaturgo ha sido referencia para muchos autores desde la década de 1980 hasta la actualidad.

Resulta relevante para este estudio reconocer que las dinámicas de influencia se pueden trasladar al mundo editorial. En Libros de Godot se aprecia que el editor Guillermo Palma tiene interés por hablar de los problemas sociales desde una perspectiva específica en la que son relevantes la documentación y la relación directa con la realidad social de los lectores. Esta visión se verá permeada en otras colecciones; por ejemplo, Libros de Godot y El Gato de Godot, que aborda temas históricos y ambientales para un público infantil, como *El niño Juárez. Obra para títeres, marionetas y actores* (e. 2006, p. 2008), de Ana Luisa Campos López; y *Escamas al rescate. Una aventura de sangre fría* (e. y p. 2013), de Eduardo Castañeda. Así que el autor ha considerado como publicable los textos afines a los rasgos de Rascón Banda. Ahora bien, este criterio se puede considerar como orientativo y no restrictivo, ya que en esas colecciones y otras de la editorial hay textos que no corresponden al compromiso social; por ejemplo, *El amor de las luciérnagas* (e. y p. 2012), de Ricaño, en El Joven Godot; y *La leyenda de los compadres o las tres piedras* (e. 2009, p. 2012), de Ovando, en Teatro Ex-Céntrico. Estas observaciones permiten reconocer un fuerte interés en los editores de Libros de Godot por ofrecer a los lectores una visión crítica de conflictos sociales con vigencia actual, como los feminicidios, el machismo, el narcotráfico y la violencia. Los recursos que prefieren son los que se asocian con el archipiélago del compromiso social, en que se refiere directamente a circunstancias y contextos reales del país, ya sean de la capital o de poblaciones del norte del país, y se emplean fuentes personales, periodísticas e históricas, en lugar, de hacer alusiones o simbolizaciones. Por ende, colegimos que los editores consideran los textos dramáticos como un testimonio del contexto social y cultural, no únicamente como un producto artístico y crítico. Esta observación la complementaremos durante el desarrollo de este capítulo.

La cuarta colección, Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Ediciones El Milagro, es un caso distinto. La predominancia del archipiélago de lo fantástico se debe a que la producción dramática de Mireya Cueto (Ciudad de México, 1922-2013) y Perla Szuchmacher (Argentina, 1946-Ciudad de México, 2010) que se incluye es numerosa. A diferencia de las colecciones de Libros de Godot, los responsables no las consideran como referente puesto que no influyen en la selección del resto de la colección Artes Escénicas Serie Dramaturgia. Más bien,

ellos se interesan en recuperar y valorar la labor de estas creadoras que se centraron en el teatro para público joven. Cueto se dedicaba especialmente al teatro de títeres; por eso resulta natural que su estética fuera fantástica e imaginativa; en cambio, Szuchmacher exploró diversos estilos con el fin de abordar temas que antes no se dirigían al público joven, como la adopción, la violencia escolar y la normalización de la homosexualidad —tal como se explicó en el capítulo anterior al hablar del teatro infantil— (Martínez, 2010; Harmony, 2012; Ruiz Lezama, 2017); aunque cuenta con producción propia del compromiso social, la mayoría de sus textos corresponden a lo fantástico. Como las otras antologías de la colección se dirigen a un público mayor y tienen otros propósitos, la predominancia de lo fantástico no es una referencia para los editores ni para la conformación del resto de la colección. Esta situación denota una apertura a la diversidad de estilos y al deseo de conformar un registro del teatro que ha influido en el resto y al que se considera necesario dar visibilidad, como el de Cueto, que se mantuvo relegado por ser de títeres, tal como observó Burgess (2005). Así que la publicación adquiere un valor reivindicativo, que se confirma con el prólogo (Merlín, 2013) en que se resaltan los valores positivos de la labor artística de esta creadora y su influencia para el teatro infantil en México.

*Segunda postura: uno o dos archipiélagos predominan*

La segunda postura es la más frecuente en las colecciones: uno o dos archipiélagos predominan una colección y hay apertura al resto de estéticas y estilos. No se puede considerar esta variedad como falta de congruencia o rigor en la selección de los textos publicados, dado que hay otros criterios que mantienen la cohesión entre los títulos y que, con frecuencia, tienen que ver con las temáticas, con los autores y con la proximidad en las propuestas estilísticas. Las colecciones que adoptan esta postura son Teatro de Ediciones El Milagro, el 35% de su catálogo corresponde a los juegos escénicos; Teatro Emergente de la misma editorial, el 57% a lo discursivo; Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato, el 33% a lo discursivo; la revista *Paso de Gato*, el 30% al compromiso social y otro 30% a lo discursivo; Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla, el 30% a lo discursivo; y, finalmente, la revista *Tramoya*, el 35% a lo fantástico y otro 25% a el grotesco.

En cuatro de las seis colecciones se manifiesta un interés por el archipiélago discursivo. Estas cuatro son las más recientes, se conformaron después del año 2000, cuando dicha estética estaba ganando interés creciente por parte de los dramaturgos. La decisión de publicar más textos con estas características no obedece a una carencia del resto de archipiélagos; la variedad estilística que hemos estudiado en el capítulo anterior y los catálogos lo demuestran; más bien, se trata de una voluntad de los editores por difundir el teatro contemporáneo y refleja que ellos tomaron conciencia de lo que explica Mijares (1997) sobre el público, quien ha cambiado su visión, interactúa e interpreta las obras de una manera distinta por la convivencia cotidiana con las nuevas tecnologías. En consecuencia, la inclusión de lo discursivo denota una voluntad por acercarse al público joven o con ganas de conocer propuestas distintas.

El catálogo de estas colecciones se nutre en gran parte por la inclusión de autores que están iniciando su trayectoria, como lo hace Teatro Emergente y la revista *Paso de Gato*, ya que estos dramaturgos exploran, por lo general, los recursos del archipiélago de lo discursivo y se alejan de lo convencional o tradicional. Entre los textos publicados en estas colecciones, se encuentran *Beisbol* (e. y p. 2013), de Gaitán; y *Conveniencia* (e. 2014, p. 2015), de Córdova, publicadas en Teatro Emergente; y *Autopsia a un copo de nieve* (e. y p. 2006), de Santillán, publicada en la revista *Paso de Gato*. Estos textos son ejemplos de la nueva forma en que se trabajan la anécdota y el tema en el teatro mexicano contemporáneo, tal como observa Prado Coronado (2016), quien explica que la ambigüedad diegética de *Beisbol* no es un caso aislado sino presente en varios autores, como Alberto Villarreal, Fernanda del Monte y Gutiérrez Ortiz Monasterio, entre otros autores.<sup>29</sup> En adición, se puede apreciar por las críticas a *Beisbol* (Gil Zamora, 2014) y a *Autopsia a un copo de nieve* (Morales Muñoz, 2008; Leñero, 2017, pp. 146–148) que hay una voluntad de los autores jóvenes por reflexionar en los cambios generacionales y establecer puentes de comunicación desde su punto de vista: evadiendo el tono melodramático, rompiendo los discursos lineales y proponiendo una postura más activa del público/lector, rasgos característicos de este archipiélago, como vimos en el capítulo 1.

---

<sup>29</sup> Los tres autores mencionados por Prado Coronado (2016), Villarreal, Del Monte y Gutiérrez Ortiz Monasterio están publicados en las cuatro colecciones en que prepondera el archipiélago de lo discursivo. Villarreal tiene publicaciones en Teatro Emergente y la revista *Paso de Gato*; Del Monte en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana; y Gutiérrez Ortiz Monasterio en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y en *Dramaturgia Mexicana*.

Esta actitud de los escritores jóvenes ha hecho posible que esta estética mantenga una continuidad a los cuestionamientos predominantes de las décadas de 1980 y 1990, que se desarrollaron en ese entonces en los juegos escénicos y en el compromiso social. Todos ellos relacionados con la crítica social, las transformaciones en las relaciones personales y la integración e influencia de diversos planos (la memoria, los sueños y la tecnología, entre otros). Por tanto, lo discursivo no ha sido exclusivo de los jóvenes, sino que hay autores con experiencia en otros archipiélagos que han explorado esta estética. Entre las publicaciones de escritores emergentes, se encuentran intercalados textos como *Fiesta de invierno* (e. 2000, p. 2002), de González Dávila; *Rompe-cabeza* (e. y p. 2007), de Zúñiga; *Desde la window* (e. y p. 2013), de Corella; publicadas en la revista *Paso de Gato*. La crítica de Harmony (2007) sobre *Rompe-cabeza* sirve para constatar la unión del archipiélago discursivo —estructura de escenas sueltas que se unen por el tema— con el contenido social —la violencia de Tierra Caliente y otras regiones del país— que Zúñiga ya había trabajado desde el compromiso social y el teatro comunitario. La inclusión de autores emergentes y reconocidos favorece un diálogo, especialmente en la editorial Paso de Gato (que estudiaremos en el apartado siguiente), en que se puede apreciar cómo el archipiélago ha sido vehículo para tratar temas que interesan a diversas generaciones y zonas, pero que se presentan de una manera más cercana al público actual, acostumbrado a las rupturas, la simultaneidad de planos y a la interpretación que surge de la “ambigüedad fabular”.

A continuación, revisaremos la dinámica de los archipiélagos en dos colecciones con el fin de profundizar la comprensión de las tendencias en las estéticas y los discursos que se ponderan en los proyectos editoriales. Hemos seleccionado dos casos que han surgido en diferentes momentos y circunstancias del teatro, preponderan archipiélagos distintos y su ritmo de publicación es constante: Teatro de Ediciones El Milagro, que tiende hacia los juegos escénicos, y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato, hacia lo discursivo.

Teatro surgió en 1992 al mismo tiempo que se formaba Ediciones El Milagro y continúa a la fecha. A principios de la década 1990, ya había decaído la publicación de textos dramáticos en Molinos de Viento y en Editores Mexicanos Unidos. En ese momento, la revista *Tramoya* era la única que presentaba textos dramáticos de manera regular y, aunque ya se había fundado Escenología en

1986, todavía no publicaba textos dramáticos.<sup>30</sup> De acuerdo con Olgúin (Castillo, 2012), uno de los fundadores de la editorial, describe que en aquella época no había manera de conseguir textos dramáticos y se trabajaba con textos en malas condiciones; por consiguiente, comenta:

Somos gente de teatro y en ese momento dijimos “hagamos una editorial de teatro”. El maestro Ludwik Margules insistía en la idea de que los centros de producción teatral tenían que ser lugares de pensamiento crítico y una parte fundamental eran los libros.<sup>31</sup> Necesitábamos ponernos en contacto con nuestros contemporáneos de otras latitudes, con el pensamiento teatral y la reflexión. Darle dignidad editorial a las obras y autores nacionales.

En este comentario, se observa un interés divulgativo y por poner en la mesa de discusión los textos dramáticos; así como nivelarlos con la dramaturgia de otros lugares. Esto conecta con los fines de la revista *Tramoya*, que también surgieron con el deseo de difundir la dramaturgia mexicana. En cambio, Teatro marca una postura distinta a la revista. El hecho de que la revista en ese momento publicaba predominantemente obras de los archipiélagos fantástico y fársico, y que el fundador tenga como referencia a Ludwik Margules, director escénico con gran influencia en México, revela que hay un interés por presentar el teatro desde la perspectiva escénica y textual; una postura que analizaremos en las siguientes líneas y en la forma en que esta editorial presenta sus textos en los apartados 2.1.2 y 2.1.3.

Los textos dramáticos de Teatro coinciden predominantemente con el archipiélago de juegos escénicos porque se alejan de las convenciones tradicionales y forman parte de las nuevas propuestas dramaturgias de ese momento. En 1992, se publicaron cuatro textos, tres de ellos corresponden a la estética mencionada: *Hamlet*, por ejemplo (e. 1983), de Mendoza; *Sexo, pudor y lágrimas* (e. 1991), de Serrano; y *La puerta del fondo* (e. 1993), de Olgúin. El texto de Serrano fue el primero que se publicó en Ediciones El Milagro. Explica Olgúin

---

<sup>30</sup> Edgar Ceballos fundó Escenología en 1986, como asociación civil; en la actualidad ya no tiene actividad editorial. Parte de su labor consistió en difundir textos teóricos de las artes escénicas (técnica del actor, dirección escénica, danza, ópera, circo...). En la década de 1990, publicó textos dramáticos, pero no lo hizo de manera regular ni continua. En 1994, presentó en diez tomos las obras completas de Argüelles y ocho libros de autores reconocidos: Argüelles, Reyes, Hernández, Azcárate, González Caballero, Mendoza, Olmos y Urtusástegui. En 1996, publicó antologías de los talleres de dramaturgia de Argüelles y, en 1997, siete libros de obras vinculadas con la Ciudad de México en diferentes épocas históricas.

<sup>31</sup> Ludwik Margules (Varsovia, 1933-Ciudad de México, 2006) fue un director de escena reconocido y que ha influido en el trabajo de directores, dramaturgos y actores. Para conocer más sobre su trayectoria, recomendamos *Memorias: Ludwik Margules. Conversaciones con Rodolfo Obregón* (2004).

(Castillo, 2012) que esta elección se debe a que dicha obra teatral estaba generando polémica en ese momento —unos la consideraban teatro superficial y otros la veían como una renovación escénica— y los editores consideraron que podría generar buenas ventas y sustentar otros proyectos. Con el paso del tiempo, la crítica considera que esta obra de teatro marcó rumbos de producción y estética durante la década de 1990 (Bert, 1991; Foster, 2000; Rathbun, 2003; Moncada, 2007, p. 413).

Con esta selección de títulos, la línea se estableció claramente ese año y, desde ese entonces, se han publicado textos dramáticos con rasgos semejantes; su aglutinación ha servido para formar un concepto del archipiélago de juegos escénicos: concebir una propuesta teatral desde el texto, crear diversos planos, jugar con la luz, el espacio, el vestuario y los estilos de actuación, entre otros recursos escénicos. Además, estos textos han aportado de una manera u otra al archipiélago; por ejemplo, *Entre Villa y una mujer desnuda* (e. 1993, p. 1994), de Berman, pone a un personaje histórico para cuestionar los discursos machistas; *Actuar o no* (e. 1996, p. 1999), de Mendoza, propone un reto actoral tanto en el discurso como en el conflicto dramático —en esta obra y en otras más el autor desarrolla su teoría actoral (García, 2011)—; *Casanova o la humillación* (e. 2007, p. 2008), de Olguín, construye diversos planos a partir de la memoria y los hechos actuales; y *Colette* (e. 2005, p. 2013), de Escalante, plantea un mundo metateatral y lo integra con una visión retrospectiva de la protagonista.

Entre todos los textos, se reconoce un deseo editorial por valorar al dramaturgo como un creador propositivo y consciente del proceso de montaje. En contraste a la visión de décadas anteriores en que se consideraba al escritor como un “tirano” que determinaba los textos y no tenía nociones escénicas. Así que estos textos se publican como una muestra del desarrollo alcanzado en la década de 1980, cuando se volvió a tender un puente entre directores y dramaturgos, tal como explican De Ita (1992) y Muro (1988), y que se comprueba su vigencia con la publicación de piezas del archipiélago de juegos escénicos y con la inclusión de otros materiales en que se registran los datos de representación y se muestran fotografías. En conjunto, estos textos dramáticos ofrecen una visión crítica del entorno y, para ello, emplean diferentes recursos con el fin de descomponer la realidad en los diferentes planos que la afectan: las ideas, las luchas internas, los factores sociales y las fantasías, entre otros.



Una peculiaridad de esta colección es la presencia constante de Héctor Mendoza (Puebla, 1930-Ciudad de México, 2000), director de escena, dramaturgo y profesor de actuación, quien tiene dieciséis textos dramáticos publicados en seis libros. La mayoría de sus obras corresponden a los juegos escénicos, ya que le interesaba explorar el arte de la actuación. De Tavira (2011, pp. 12–13) explica que los textos de Mendoza consisten en “una dramaturgia desde el actor y hacia el personaje”, por tal razón, ofrece textos con lecturas múltiples y desafiantes para los actores. Asimismo, sus textos se mantienen como los testimonios de su teoría actoral, puesto que consideraba que esta se debía demostrar en acción y no en conceptos explicados (Peralta, 1999). Aparte de que esta presencia en la colección es un reconocimiento a su labor, es un punto de referencia debido a que se publican otros autores que proponen retos actorales, como Olguín, Chabaud, Berman y Escalante. Por ejemplo, Christopher Domínguez Michael (2013) reconoce que las piezas de esta última autora proponen planos metatreales en que los actores deben plantear diferentes niveles de realidad y establecer puentes emotivos entre ellos, tal como ocurre en *Colette* (2005). Este fenómeno también ocurre en *El burlador de Tirso* (1997), de Mendoza. Este rasgo suma al deseo de darle un valor de creador escénico a los dramaturgos y a establecer un testimonio del desarrollo dramático desde 1992 a la fecha.

Cabe agregar que en esta colección se incluyen textos de dramaturgos extranjeros. Más adelante, en el apartado 2.1.4, estudiaremos la integración de autores nacionales e internacionales de la colección; en este momento conviene discutir cómo estos textos coinciden en algunos aspectos sobre el archipiélago preponderante y en los temas sociales. Entre los textos se encuentran *La historia del zoológico* (p. 1993), de Albee; *Roberto Zucco* (p. 1997), de Koltès; *Los endebles* (p. 2002), de Bouchard; *Ñaque o de piojos y actores* (p. 2008), de Sanchis Sinisterra; *Muerte accidental de un anarquista* (p. 2012), de Fo. Estos títulos hacen notar intereses comunes: experimentar con las posibilidades escénicas, alejarse del realismo para hacer notar los problemas discursivos, el deseo por incomodar al público y dar una postura más activa al lector o espectador, entre otros rasgos.

En el conjunto, se denota interés por abordar temas sociales y profundizar en las transformaciones de las relaciones personales conforme a los cambios temporales y culturales. Por tanto, resulta natural que se incluyan de manera alternada con archipiélagos afines y que brindan una visión distinta a estos temas. En un principio, los editores incluyeron textos del compromiso social —

como *Contrabando* (e. 1991, p. 1993), de Rascón Banda; *La noche de Hernán Cortés* (e. 1992, p. 1994) y *Los perdedores* (e. y p. 1996), de Leñero— y de la farsa —como *Huaxilán* (e. y p. 1997), de Tovar; y *Cúcara y Mácara* (e. 1981, p. 2003), de Liera—. Estos textos, como otros más, tienen una clara postura crítica ante aspectos sociales, donde se rechaza la actitud cerrada y discriminatoria que subyace en la conducta social, religiosa y política, y se espera de la comunidad una visión más incluyente y reflexiva. En el análisis de *Los perdedores*, de Leñero, Juan Villoro (2008) resalta cómo los hechos concretos (gente que pierde en eventos deportivos) se vuelven un símbolo de la lucha de los personajes en el ámbito social. Acciones y circunstancias con doble referencia como la anterior son las que plantean una relación con el archipiélago imperante. Muy recientemente, se incorporan escritos que corresponden a lo discursivo; el primero de ellos fue *Yamaha 300* (e. 2006, p. 2009), de López Reyes; posteriormente aparecen otros, como *Ternura suite* (e. 2011, p. 2013), de Chías; y *Chato McKenzie* (e. y p. 2013), de Gutiérrez Ortiz Monasterio. Aparte de establecer una relación por el aspecto social, estos textos proponen retos escénicos, tal como lo analiza Bert (2006b) en *Yamaha 300*, de López Reyes, en que se plantean escenas de violencia y acción que no se representan usualmente en teatro por dificultades técnicas y, como declara Patricia Ybarra (2009) al hablar de trasladar esta obra a escenarios de EUA, por confrontar muy directamente la realidad violenta provocada por el narcotráfico. Por su lado, *Chato McKenzie*, de Gutiérrez Ortiz Monasterio, compone planos entre su narración y la interacción con otros personajes, un rasgo que también establece vínculo con los juegos escénicos.

Entre todos estos textos, hay presencia del realismo —por ejemplo, *Las cosas simples* (e. 1953, p. 1997), de Mendoza; y *El gran parque* (e. 2002, p. 2015), de Hernández— y de lo fantástico —*El caballo asesinado* (e. 1956 p. 2010), de Tario; y *Las relaciones (sexuales) de Shakespeare (y Marlowe)* (e. 2012, p. 2013), de Escalante—. La publicación de obras anteriores al periodo, como las de Mendoza y Tario, es una prueba de que hay interés por reconocer los antecedentes de la dramaturgia contemporánea y que son afines al criterio editorial, como la exploración por recursos dramáticos y escénicos. Asimismo, se establece un diálogo en que se reconocen las influencias entre los archipiélagos, tal como ocurre en los textos de Hernández y Escalante. Fernando Martínez Monroy (2014) deja constancia en el prólogo del libro de Hernández, su versatilidad escénica y textual, en cuanto a estilos y lenguaje; Domínguez Michael (2013) manifiesta una observación

semejante sobre Escalante: ella aprovecha los recursos escénicos para construir diversos planos de realidad y dotar de valor dramático a fragmentos literarios y a hechos biográficos de Colette, Shakespeare y Tennessee Williams.

Los archipiélagos que no tienen representación en esta colección son el teatro comunitario y el mundo sórdido. Se puede entender que el primero no esté presente porque, si bien tiene fines sociales, se aleja de la estética y de la experimentación dramática que se encuentra presente en la colección. La ausencia del segundo archipiélago es comprensible porque tuvo una vida corta y la creación de textos es esporádica. No tiene que ver con un rechazo a esta estética puesto que hay algunas obras como las de Olmos y López Reyes que se acercan al retrato de la violencia, la perversión mental y las dificultades sociales. En adición, hay obras de González Dávila, representante de este archipiélago, en otras colecciones de la misma editorial, *Crónica de un desayuno* (e. y p. 1996) en Ediciones Especiales y *De la calle* (e. 1987, p. 2001) en La Centena.

Con esta revisión, podemos reconocer un discurso global en la colección Teatro. En primer lugar, los editores perciben al dramaturgo como creador escénico, como detallamos anteriormente, y como un agente que propone un análisis del entorno, principalmente, por medio de la descomposición de la realidad en diversos planos y sus interacciones son las que proponen puntos de vista y cuestionamientos. En segundo lugar, se confirma la declaración de Olguín (Paul, 2007) cuando Ediciones El Milagro cumplió quince años: “Hemos intentado publicar a todas las voces y corrientes estéticas”; por ello, han incluido varios archipiélagos. Los hilos que vinculan esta diversidad es la actitud exploratoria en los recursos escénicos y los cuestionamientos sobre el entorno social y psicológico asumiendo que el público es capaz de interpretar y llegar a sus propias conclusiones.

El segundo caso es Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de la editorial Paso de Gato, que inició en 2007 y continúa publicando a la fecha. Surgió al mismo tiempo que otras tres secciones de Cuadernos de Teatro, una para autores extranjeros, otra de ensayos de teatro y una más de teatro para público infantil y juvenil. Como declara en una entrevista el director editorial, Jaime Chabaud (Noticias 22, 2016), este proyecto tiene la intención de ofrecer materiales breves que la gente pueda leer en poco tiempo y que sean accesibles. Esta acción manifiesta que hay un propósito por fomentar la lectura en el ámbito teatral. Por

ende, la selección de los títulos se puede interpretar como un conjunto de obras que presentan la dramaturgia mexicana contemporánea.

El primer año de publicación resalta dos aspectos de esta dramaturgia: el temático —en la mayoría de las obras se desarrolla un conflicto social— y la predominancia de dos archipiélagos: el compromiso social y lo discursivo. Se comprende esta tendencia debido a que ambas estéticas son un vehículo idóneo para los temas sociales; además, recordemos que en el capítulo 1 vimos que la revista *Paso de Gato* ha sido decisiva para difundir el concepto de “narraturgia”; por esta razón, es más que evidente su interés por los textos discursivos. Ambos intereses se mantienen constantes hasta la fecha. En 2007, se publicaron textos del compromiso social, como *Table Dance* (e. 2006), de Rascón Banda —que estudiaremos ampliamente en el apartado 3.3—; y *El niño y la virgen* (e. 2007), de Celaya; en los últimos años han aparecido *Testimonial con V de vergüenza* (e. y p. 2013), de Corella; y *El funcionario bueno* (e. 2011, p. 2015), de Lomnitz. En lo que respecta a lo discursivo, el primer año se publicaron *Las meninas* (e. 2006, p. 2007), de Anaya, *Rompe-cabeza* (e. y p. 2007), de Zúñiga; y *El velorio de los mangos* (e. 1993, p. 2007), de Norzagaray; en la actualidad se encuentran *RJ project* (e. y p. 2014), de Gabriel Contreras; y *La cieguera no es un trampolín* (e. 2014, p. 2015), de Gaitán —que comentaremos en el apartado 3.7—.

Las poéticas individuales son muy variadas; basta contrastar dos autores: Partida Tayzan (2018) describe *El velorio de los mangos*, de Norzagaray, como “teatro fronterizo-norteño” en que se emplean recursos particulares de la zona para criticar el estilo de vida y las dinámicas sociales de la región, y Pérez-Rasilla (2011) define *Las meninas*, de Anaya, como un teatro de “humor corrosivo y disolvente” cuya estructura se basa en la yuxtaposición de escenas que favorecen la crítica de la época actual y la de Felipe IV. A pesar de esta variedad, la temática social y su abordaje general por medio de los archipiélagos del compromiso social y lo discursivo favorecen la cohesión, que proyecta una preocupación por promover la reflexión de los lectores por medio de la denuncia social —relacionada en muchas ocasiones con las fallas gubernamentales, la discriminación y el narcotráfico— y proponiendo cuestionamientos sobre las actitudes, las acciones y la información que se maneja en los discursos colectivos —como la necesidad de participar en la corrupción para salir adelante: “el que no tranza, no avanza”, o la violencia generada por el machismo— y oficiales —como los discursos revolucionarios con los que se han justificado gobiernos como

el de Victoriano Huerta y presidentes de la década de 1980 y 1990, o la falsedad de las promesas para proteger a grupos marginados como los pobres en las ciudades y los indígenas.

El resto de los archipiélagos, a excepción del teatro comunitario, también cuenta con representatividad en esta colección y se suma a esta visión social, dejando una apertura a la diversidad para establecer diálogo entre los puntos de vista. Por ejemplo, del archipiélago realista se publica *Algeciras, puerto de Cádiz* (e. 2009, p. 2011), de Hernández; la autora no llega a la denuncia social y no es su foco de interés; sin embargo, este texto muestra cómo los conflictos individuales afectan a la convivencia entre vecinos y lo hace de un modo difícil de encasillar, en palabras del director José Caballero (2011), por la renovación de los elementos tradicionales. Al contextualizar este texto con la colección, se complejiza el tema social, ya que se resaltan reflexiones sobre la responsabilidad, el respeto y la convivencia dentro del bienestar colectivo. Algo similar puede decirse de los otros archipiélagos: desde el mundo sórdido, *La fe de los cerdos* (e. 2004, p. 2007), de Wirth, detalla los factores que agravan la situación social de las clases bajas que se logra por medio del equilibrio entre el realismo y el absurdo de acuerdo con García Barrientos (2007); desde el surrealismo, Olguín presenta semejanzas y diferencias sociales entre la época actual y finales del siglo XIX en *Bajo tierra* (e. 1992, p. 2009) —que analizaremos en el apartado 3.2—; y, desde los juegos escénicos, *El ajedrecista* (e. 1993, p. 2010), de Chabaud, muestra los choques entre los discursos individuales y los sociales por medio, según De Tavira (2010a), de una secuencia de escenas inversas donde se presentan primero las consecuencias y luego las causas y se pone foco en la actuación. De este modo, se conforma un hilo temático lo suficientemente flexible que se nutre de las diversas visiones de los archipiélagos.

Si valoramos la selección de archipiélagos en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana, observamos que los responsables tienen un propósito implícito: difundir y analizar la complejidad de la situación social en las diferentes regiones del país, desde el norte, con los textos de Corella y Norzagaray, pasando por el centro con Ayhllón, Carballido y Chías; y llegando al sur con León. Esto coincide con los propósitos expuestos en su catálogo (2019, p. 53), en que desean incluir autores de todo el país. Estas decisiones revelan una conciencia social en los responsables de la editorial y una necesidad por promover una actitud reflexiva y activa del público. Por la tendencia a lo discursivo, se anima a los lectores a

cuestionar la ideología de la clase política —como el neoliberalismo implícito en la privatización de entidades gubernamentales— y algunas formas de pensar colectivas —como la discriminación a indígenas, pobres y mujeres—; así como a contrastar versiones de los hechos y formarse criterios. Para ello, presentan mayoritariamente textos en que está presente la ironía, como *Las meninas* (e. 2006, p. 2007), de Anaya; *El panfleto del rey y su lacayo* (e. 2011, p. 2013), de López Reyes; y *Águila y Sol I. Napoleón en San Jacinto* (e. 2013, p. 2014) y *Águila o Sol II. La querencia* (e. 2012, p. 2014), de Tovar. El estudio de Zamitiz Pineda (2004) sobre Tovar se puede aplicar a la mayoría de los ejemplos mencionados: en la literatura posmoderna de Latinoamérica se emplea el material histórico con el fin de hacer notar que los relatos oficiales no son confiables y, agregamos, fungen como herramienta de análisis de los hechos actuales.

Ambas colecciones, aun con una tendencia a uno o dos archipiélagos, procuran integrar de manera abierta y equilibrada al resto de las estéticas y los estilos. Cuadernos de Dramaturgia Mexicana ha mantenido una temática general sin enunciarla expresamente en los paratextos; mientras que Teatro se abre a diversos temas y los hilos conductores tienen más que ver con los recursos, los estilos y las estéticas afines a los juegos escénicos. Este fenómeno ocurre de manera semejante en la revista *Paso de Gato* y, en menor medida, en Teatro Emergente de Ediciones El Milagro y Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla porque la presencia de lo discursivo es mucho mayor; en consecuencia, la representatividad del resto de archipiélagos es menor.

La revista *Tramoya* merece una mención aparte debido a su larga trayectoria, que es un testimonio de la dinámica de las tendencias estéticas y estilísticas que han ocurrido desde 1984 a la fecha, a pesar de que el material fantástico ha mantenido predominancia desde los inicios con textos como *Chispas, rayos y centellas o Las esencias del diablo* (e. y p. 1984), de Tere Valenzuela; *El pleito de las calaveras* (p. 1986), de José Joaquín Fernández de Lizardi; y *En una noche como esta* (e. y p. 1987), de Hernández. Estos textos se intercalaron principalmente con farsas, —*La millonaria* (e. y p. 1984), de Alejandro Licona— y con textos sociales —*Mucho gusto en conocerlo* (e. 1982, p. 1984), de Villegas—. La presencia de estos archipiélagos ha sido constante y, en ocasiones, son publicaciones de textos no estrenados, de autores emergentes o reconocidos. Esta acción demuestra un interés centrado en los textos, en el que se valora su calidad y se pretende poner al alcance de lectores o creadores teatrales las piezas. Una

acción que coincide con los propósitos expresados por Carballido (1975) en los inicios de la revista: “remediar la carencia de textos circulantes, textos que siguen siendo, a pesar de todo, el termómetro principal de la salud de un teatro”. Como veremos durante el capítulo, en *Tramoya* los editores se centran en los atributos dramáticos de los textos que en sus posibilidades escénicas. Esto facilita que se publiquen textos sin estrenar.

A pesar de que el realismo influía fuertemente en la década de 1980, en la revista aparece tarde este archipiélago. En 1989 se publican dos textos de Tere Valenzuela, *El buen equipo* y *El cumpleaños de Nico*, en un número dedicado a esta autora en que predomina lo fantástico. Estas elecciones hacen notar que la revista se interesaba por presentar obras novedosas y que no se identificaran con el realismo que se criticó durante ese periodo. El motivo principal que introdujo el archipiélago realista fue la tarea que reconoce Beverido Duhalt (2007) en la trayectoria de la revista: la recuperación de piezas teatrales del siglo XIX y principios del XX, como las de José Joaquín Fernández de Lizardi (Ciudad de México, 1776-1827), Manuel Eduardo de Gorostiza (Veracruz, 1789-Ciudad de México, 1851), José Peón Contreras (Yucatán, 1843-Ciudad de México, 1907), Marcelino Dávalos Vázquez (Jalisco, 1871-Ciudad de México, 1923) y José Joaquín Gamboa (Ciudad de México, 1878-1931). De este modo, los lectores reconocen las fuentes del teatro mexicano actual. Más adelante, la revista incluyó textos que manifestaban una faceta distinta del realismo, como *Los negros pájaros del adiós* (e. 1987, p. 1991), de Liera, que maneja un tono sutil que en décadas anteriores no se empleaba en las obras y presenta matices sociales en circunstancias que en ese entonces se consideraban reprochables o inmorales (Rabell, 1989b, 1991b; Bert, 1990); *Las bodas y Zona Templada* (e. 1992, p. 1995) y *De lealtades y traiciones* (e. 2002, p. 2004), de Hernández, proponen juegos estructurales y escénicos que dan nuevas perspectivas al retrato psicológico y renuevan los elementos típicos de este archipiélago: el diálogo, el retrato de carácter y la ambientación (Martínez Monroy, 1994, 2007; Bert, 2003).

La revista comenzó a incluir los archipiélagos de juegos escénicos y lo discursivo en la década de 1990. Del primer archipiélago, se encuentran *En el nombre de Dios* (e. 1992, p. 1992) y *Los dientes* (e. y p. 1994), de Berman;<sup>32</sup> y de lo

---

<sup>32</sup> *En el nombre de Dios* de Berman, es una versión posterior de una obra de la misma autora, *Herejía*, que se publicó en Editores Mexicanos Unidos en 1985 y es previa a la versión de la puesta en escena de 1996, *En el nombre de Dios (Los Carvajales)*. Las publicaciones de *Tramoya*, Editores Mexicanos Unidos y Fondo de Cultura Económica han servido de testimonio de las diversas

discursivo se presentaron *ExhiVisión* (e. 1990, p. 1994), de Moncada; y *Naturaleza muerta y Marlon Brandon* (e. 1995, p. 1996), de Humberto Leyva. Desde ese momento, la presencia de estos archipiélagos es continua. Estas acciones manifiestan la voluntad de la revista por mantenerse actualizada y vigente. Las tareas que describe Duhalt (2007) se pueden sintetizar en tres líneas de acción: la primera, la recuperación de textos dramáticos de tiempos anteriores o inéditos; la segunda, la divulgación de obras nuevas, ya sea de autores reconocidos como de estudiantes de dramaturgia en Universidad Veracruzana y la UNAM; y, la tercera, la publicación de piezas de otros países y diferentes culturas. Dichas líneas de acción han favorecido que la visión editorial sea flexible y amplia en cuanto a sus fuentes, autores y archipiélagos. Esta situación coincide con la valoración de Guillaumin (1995) que considera a la revista como un material de consulta para aquellos que desean conocer textos teatrales diversos, novedosos y que retraten diferentes realidades de la sociedad mexicana y extranjera.

Aún así, es notoria la predilección por los archipiélagos fantástico y fársico, que en otras colecciones no tienen tanta representación. En primera instancia, se puede entender esta predilección por la recopilación de teatro infantil —que mayoritariamente se identifica con lo fantástico— de Valenzuela, Salcedo, Nina Slepakova, Clementina Otero de Barrios, Miguel Ángel Tenorio, entre otros. A lo anterior, se suma el gran número de pastorelas que se han publicado; durante los primeros treinta años de *Tramoya* era costumbre anual dedicar un espacio a este tipo de textos en el número del trimestre octubre-diciembre; aunque el ritmo de publicación de pastorelas se redujo, se siguen publicando en la revista.<sup>33</sup>

El interés por las farsas no solo se observa en la cantidad de textos publicados, sino también en el reconocimiento de su relevancia por parte de los miembros del consejo editorial; por ejemplo, Reyes Palacios (2007) ha estudiado los textos de Tovar, de quien reconoce el mecanismo de sustitución como herramienta para analizar la naturaleza de la mente humana, y los de Guevara (Reyes Palacios, 1998), quien ha empleado el grotesco para revelar y criticar las

---

versiones de algunas obras de esta autora: *Los dientes* (1989), *Yankee* (1981) o *Bill* (1988), *Molière* (1998) y *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* (2000).

<sup>33</sup> Las pastorelas son obras de teatro de creación individual o colectiva que se representan en la época navideña, cuya anécdota general consiste en un grupo de pastores que desean honrar al niño Jesús y en el camino se enfrentan a diversas tentaciones (Una manifestación actual y equivalente son *Els pastorets* en Cataluña). Tienen sus orígenes en los autos de fe de la época colonial y en la actualidad es frecuente que sean motivo para reseñar los hechos anuales de una comunidad, criticar vicios individuales y sociales, y parodiar a figuras políticas y públicas. En consecuencia, es recurrente que se escriban desde una estética fársica o fantástica.



fallas sociales. Agreguemos a lo anterior, que dentro de la recuperación de textos, se han incluido obras de carpa, como *Chin Chun Chan* (e. 1904, p. 1986), de Elizondo y Medina, con lo que se reconoce la relevancia de la farsa en la tradición mexicana, por lo que ya hemos explicado en el apartado 1.8, y su predilección por parte del público; en consecuencia, se incluyen material con características semejantes, como *Santísima* (e. 1980, p. 1991), de Magaña —que Alejandro Hermida (1980) define como una comedia musical que retoma la anécdota de *Santa*, de Gamboa, con el fin de denunciar la corrupción nacional, haciendo el símil con un burdel— y *¡Bety, bájate de mi nube!* (p. 1992), de Tomás Espinosa —Rascón Banda (1994) destaca de esta pieza su sarcasmo, sus giros desquiciados y su influencia de Garro—.

Estos motivos para preferir lo fantástico y lo fársico revelan que los editores se enfocan en las tradiciones, sin cerrarse a lo novedoso —como ya lo hemos comprobado—, y por elementos que conforman una identidad mexicana y dramaturgica. Como ya hemos visto en el capítulo 1, estos dos archipiélagos favorecen el contacto con los mitos, los relatos, las tradiciones y el imaginario de periodos anteriores; se facilita la exploración del pasado y de las raíces. Esta visión distingue a *Tramoya*, que se enfoca a la realidad mexicana desde su bagaje cultural, tradicional y folclórico. Otras colecciones lo recuperan de otros modos. Por ejemplo, el caso anterior, *Cuadernos de Dramaturgia Mexicana*, lo hace desde la crítica social y discursiva. Si a lo anterior sumamos la preferencia por los valores textuales, identificamos que esta revista se interesa por centrar la atención en la dramaturgia como un arte por sí mismo; aunque se toman en cuenta las puestas en escena y la trayectoria de los autores —como discutiremos en el apartado siguiente—, el consejo editorial valora los textos como un producto final en sí mismo y selecciona los que aportan desde su nivel textual. Por un lado, los que preservan y actualizan las tradiciones; por el otro, los que dan una nueva visión a los archipiélagos preponderantes.

*Tercera postura: debido a otros criterios ningún archipiélago predomina*

La tercera postura corresponde a las colecciones que no consideran los archipiélagos como criterio de selección puesto que ponen en primer plano otros propósitos. Casi todas las colecciones que conforman este conjunto tienen el interés de presentar a los autores o agruparlos por un motivo determinado: La

Centena y Nuestro Teatro de Ediciones el Milagro; Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato; Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla; Lecturas Mexicanas, Letras Mexicanas y Popular de Fondo de Cultura Económica; El Joven Godot y algunos Libros de Godot de la editorial homónima en que se presentan los textos trabajados en el taller de dramaturgia de Estela Leñero y tres de los cinco libros de Ediciones Especiales de Ediciones El Milagro, que antologan las obras completas de Mendoza. Esta postura tiene dos efectos generales: el primero es que la selección tiende a uno o dos archipiélagos debido a que los autores pertenecen a una época o una estética determinada, tal es el caso de Letras Mexicanas; el segundo, la diversidad de archipiélagos es tal que no se marca ninguna tendencia, como ocurre en La Centena.

Por la trayectoria y las características de Letras Mexicanas, la inclusión en esta colección representa un reconocimiento a los autores. Antes de 1984, se habían publicado escritores reconocidos como sor Juana Inés de la Cruz, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli. El primer libro que se publicó dentro del periodo 1984-2015 es *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa...* (e. 1982, p. 1991), de Salvador Elizondo, que contiene un texto dramático; en este mismo caso se encuentra *Atlántica y el rústico* (e. y p. 2002), de María Baranda. Ambos libros son las excepciones: lo común es que se publique una selección de textos o la obra completa en uno o varios tomos, como es el caso del resto de escritores en esta colección: Argüelles, en 1995, 1997 y 1998; Willebaldo López, en 1997; Azar, en 1998; Castellanos, en 1998; Vilalta, en 2003; Berman, en 2004; Carballido, en 2006; Hernández, en 2007; Olmos, en 2007; Leñero, en 2008 y 2011; y Liera, en 2008. La mayoría de estos creadores comenzaron a escribir entre las décadas de 1950 y 1970, cuando el realismo y lo fantástico eran los archipiélagos dominantes y, a pesar de que sus poéticas personales son diversas, el conjunto coincide con la predilección de la época. Las obras que pertenecen a la “Nueva dramaturgia”; —de Berman, Leñero y Liera— son las que principalmente brindan variedad estilística a la colección aportando material del compromiso social y de los juegos escénicos. Esta lista hace notar que la editorial espera muchos años para publicar a los escritores, cuando su trayectoria ya está probada. Aunque hay una voluntad manifiesta de Eduardo Matías, jefe actual del departamento de literatura, por integrar más teatro, como otros géneros.<sup>34</sup> La selección se retarda o detiene

---

<sup>34</sup> El jefe de literatura del Fondo de Cultura Económica, Eduardo Matías, manifestó la voluntad por publicar más teatro y sus dificultades en una entrevista por correo electrónico en septiembre de 2019.

porque depende de un proceso largo en que interviene un comité y la dirección editoriales. Esta actitud es opuesta a la que revisamos en *Tramoya*, que no espera a contar con más atributos —como la trayectoria de los autores o el éxito de montajes— que el valor del texto mismo. Esta selección de autores la discutiremos en el apartado siguiente, 2.1.2., con el fin de complementar la visión de esta colección.

En contraste, se encuentra La Centena, en que hay una selección equilibrada entre los archipiélagos gracias a que los autores son de diversas procedencias, edades e intereses. En palabras de Pablo Moya (2018), la colección se enfoca en la obra de autores que nacieron en las décadas de 1950 y 1960, descripción que se cumple a excepción de unos cuantos como Pilar Campesino (1945), Hugo Hiriart (1942) y Adam Guevara (1941). De todos modos, sus poéticas y contextos individuales favorecen la diversidad. Por ejemplo, se encuentran textos de la “generación perdida”, Velázquez y Campesino, pasando por los que corresponden a la “Nueva dramaturgia”, como González Dávila y Berman, y se llega hasta los más jóvenes (del primer lustro de 2000), como Mancebo del Castillo Trejo. Si hacemos un paralelismo con Teatro, colección de la misma editorial, se reconoce que se desea divulgar un abanico muy amplio de la dramaturgia del último cuarto del siglo XX.

#### *Recuento general*

Si valoramos el conjunto de las tres posturas, se reconoce que el realismo, lo fantástico y lo discursivo son los archipiélagos más representados y se encuentra casi ausente el teatro comunitario, apenas incluido gracias a los tres libros de Teatro Ex-Céntrico. Estas tendencias revelan que el realismo sigue siendo un referente para los autores, a pesar de que se ha reducido su producción, como estudiamos en el capítulo 1. Por tanto, los editores han recuperado piezas teatrales de décadas anteriores y han presentado textos que renuevan los elementos tradicionales; los ejemplos emblemáticos son Hernández (Martínez Monroy, 1994, 2000, 2007, 2014; Cohen, 1997; Caballero, 2011) y Carballido (Olmo, 1960; Bixler, 2001; Merlín, 2004; Rizk, 2010), cuyos críticos resaltan su capacidad para dialogar con otros estilos y proponen nuevas perspectivas desde este archipiélago; incluso se pueden reconocer las influencias por ruptura que se han planteado en el compromiso social y lo discursivo, como es el caso de Leñero

y Villarreal, respectivamente. Por ejemplo, para Partida Tayzan (2002b), Leñero consigue alejarse del realismo de una manera paradójica: llevando al extremo el retrato de la realidad, poner al detalle la situación social de los personajes y fragmentar la anécdota, debido a que en la realidad no es posible apreciar el sentido completo de una situación o suceso. Entonces, la predilección por el archipiélago realista es un reconocimiento a los orígenes de la dramaturgia mexicana contemporánea y una valoración a su influencia positiva y negativa; sobre todo, cuando se integra con obras de otro estilo. En cambio, en las colecciones que aparece de manera casi exclusiva, como en *Letras Mexicanas* de Fondo de Cultura Económica, se puede interpretar como una postura conservadora (o que no corre riesgos) que sigue la literatura dramática a un ritmo mucho más lento que las otras editoriales, dado que se interesa más en los otros géneros —poesía, narrativa y ensayo—; para comprobarlo, basta ver que los títulos que incluyen teatro no llegan si quiera a la décima parte del material que se publica.

En cuanto al archipiélago fantástico, su predilección se debe en parte a que hay un deseo por rescatar tradiciones, especialmente por parte de *Tramoya*, que ha publicado un gran número de pastorelas. Otro factor es que esta estética conecta fácilmente con el público, como vimos en el apartado 1.2, por el imaginario colectivo que se nutre de tradiciones, mitos, leyendas y otras referencias culturales. Por eso, hay autores que acuden a esta estética para abordar de manera metafórica temas personales, como Vázquez en *Wenses y Lala* y Hernández en *Equinoccio*, o para analizar problemas sociales, como Olguín en *La maizada*. Un caso emblemático es la valoración de Domínguez Michael (2013) sobre los referentes literarios y el cuidado del lenguaje en las obras de Escalante, en específico *Las relaciones (sexuales) de Shakespeare (y Marlowe)*. Se observa que los críticos consideran el nivel poético como algo esperable en este archipiélago: Daniel Vázquez Touriño (2012) lo resalta en *El mar y sus misterios*, de Carballido, en el que se alcanza una metáfora lingüística y escénica al hacer que el mar sea interpretado por al menos trece intérpretes; y Bert (1999) reclama que no se alcanzó el nivel poético esperado en una obra de este estilo en *La muerte se va a Granada*, de Del Paso. Sumado a lo anterior, recordamos que otro factor que provoca interés por estas piezas teatrales es el valor metafórico que, por ejemplo, Alejandro Toledo (2013) apreció en las tramas de las obras de Tario. Estos rasgos favorecen que los editores reconozcan el valor literario en este tipo de obras y es

común que se mencione en los textos introductorios, como los de Toledo y Domínguez Michael, referidos líneas arriba.

En el trabajo editorial, el archipiélago fantástico está muy vinculado con el teatro dirigido para el público infantil y juvenil. Los escritores en muchas ocasiones han empleado esta estética para comunicarse con los niños. Desde el año 2000, el abanico de estilos para estos espectadores/lectores se ha ampliado; por ejemplo, el realismo, lo discursivo y el compromiso social. Esta apertura apenas se está haciendo notar en Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato y en El Joven Godot de Libros de Godot. En ambos casos, se reconoce un interés por tratar temas difíciles y relevantes para la sociedad actual con una visión crítica. Un ejemplo es el tema de la explotación infantil en *Lágrimas de agua dulce*, de Chabaud, que se montó con dos versiones, una con diez actores y luego con una actriz. Alegría Martínez (2008) resalta cómo los elementos tradicionales de la narración oral se convierten en esta pieza en una herramienta para criticar la tecnologización y la ambición desmedidas. Un ejemplo más es el descubrimiento y la aceptación de ser hijo adoptado que se maneja en *Malas palabras*, de Szuchmacher. Carla Rodríguez (2011) analiza cómo se puede romper un tema tabú por medio de una narración que se aborda desde la distancia establecida por el tiempo, ya que la protagonista cuenta desde una edad adulta lo que le ocurrió en su infancia y también por el juego: la protagonista emplea elementos de un escritorio para representar a los personajes. Ambos ejemplos dan cuenta de la renovación que experimenta la narrativa dentro del drama y, en consecuencia, de la nueva forma en que se concibe al público infantil y juvenil: personas capaces de comprender y analizar; las obras de teatro se encargan de contextualizar y enmarcar las ideas que nutren al tema por medio de acciones y textos adecuados a la edad.

En lo que respecta a la predilección por lo discursivo, encontramos que la razón primordial, como dijimos en el apartado 1.7, está relacionada con la conciencia de la transformación de la sociedad y del público por la convivencia de las nuevas tecnologías y formas de comunicarse y manejar información. Por lo demás, los editores están interesados en mostrar lo que está vigente, lo que se está creando en el momento. Chabadud (Noticias 22, 2016) lo manifiesta abiertamente como un interés de Paso de Gato, y Moya (2018) hace notar que es el propósito de la colección Teatro Emergente. La mayoría de las colecciones con tendencia a lo discursivo corresponden justo a estas dos editoriales, las que se

han especializado en teatro y han logrado sostener una trayectoria continua. Tengamos en cuenta que Libros de Godot ha decidido no publicar más libros con textos dramáticos para centrarse en los materiales teóricos sobre diversos ámbitos escénicos (Teatralia TV, 2016).

Ahora bien, en Paso de Gato, la predilección por lo discursivo acompaña una ideología crítica hacia las circunstancias sociales, es decir, hay un deseo por promover una actitud activa en los lectores ante los problemas sociales —sobre todo, se centra en la violencia familiar y la provocada por el narcotráfico, los problemas con la frontera, la corrupción y la pobreza—. En cambio, en Teatro Emergente, hay un discurso reflexivo sobre la dramaturgia, puesto que se enfoca en explorar diversas maneras de emplear y cuestionar los elementos dramáticos. Entre ambas editoriales se conforma una visión complementaria de este archipiélago. Por lo general, las colecciones que incluyen lo discursivo mantienen una visión dialogante con otras estéticas, que en Paso de Gato se refuerza con paratextos como los de la contraportada de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y con el conjunto de artículos que se presentan en la revista *Paso de Gato*. De este modo, se aportan guías al lector para que tome decisiones sobre lectura y pueda construir una visión sobre la dramaturgia del norte, la intertextualidad y la narraturgia, entre otros aspectos.

El resto de los archipiélagos están presentes en las editoriales y hay una apertura a la diversidad de estilos individuales, desde los textos con fines sociales como los de óptica intimista y psicológica; el retrato de la realidad va de lo hiperdetallado a lo más simbólico y poético, el manejo del lenguaje va del más coloquial al más poético. Al integrar esta variedad, los editores favorecen que se nivele la jerarquía entre los archipiélagos y las poéticas; es decir, se hace ver al lector que sigue importando tanto el realismo, que dio origen a la dramaturgia actual, como lo discursivo, y otras poéticas actuales. Con esta variedad los editores permiten que los archipiélagos y los autores se validen entre sí. La cohesión entre la variedad se logra por medio de los temas, principalmente sociales, y proponen un ejercicio al lector de reflexionar este ámbito desde diferentes puntos de vista, desde la ironía que favorece la farsa hasta la exposición de hechos y datos que ofrece el compromiso social.

Estos elementos se verían complementados si se integraran más textos de los archipiélagos de teatro comunitario y del mundo sórdido, que son los menos representados. El primero por la dificultad que implica registrar procesos de

escritura colectivos cuyos productos finales se aprecian principalmente en el escenario; sin embargo, consideramos necesario que haya registros dramáticos de los diversos colectivos —por ejemplo, los proyectos que surgen en Teatro penitenciario, entre los que se encuentran *Cabaret Pánico* (2009), *Ricardo 3.0* (2011) y *El mago Dios* (2015); y las actividades sociales de Las Reinas Chulas con mujeres y con el colectivo LGBTIQ— para darles visibilidad y complejizar los estudios de la dramaturgia mexicana. La baja cantidad de textos del mundo sórdido se debe, en general, a la disminución de su producción. Convendría considerar la recuperación de obras escritas por María Elena Aura, Silvia Peláez y Ricardo Pérez Quitt, entre otros, con el fin de conocer esta perspectiva, que favorece la denuncia social, y por ende el diálogo con otros archipiélagos.

Para finalizar, se puede apreciar una complementariedad entre las revistas *Paso de Gato* y *Tramoya*. Como los archipiélagos predominantes y los propósitos son distintos entre ambas se puede construir una visión panorámica de la dramaturgia mexicana, desde la recuperación de textos del siglo XIX y principios del XX que ofrece la revista *Tramoya* hasta la publicación recurrente de los textos contemporáneos nacionales que se publican en *Paso de Gato*. Los editores se han encargado de seleccionar textos que aportan a sus respectivos archipiélagos y que dialogan con los estilos, los temas y las estéticas. Gracias a ambas revistas, los lectores cuentan con un testimonio de la dinámica de los textos dramáticos, se reconocen las tendencias y las influencias que se ejercen. Por ejemplo, Valenzuela es una autora reconocida en la década de 1980, cuyos textos aparecen en *Tramoya*, pero de la que no se vuelve a tener textos dramáticos fuera de esta revista. Algunos otros autores, como Berman y Gutiérrez Ortiz Monasterio, dejan registro de sus textos, incluso de versiones —como *Herejía* y *En el nombre de Dios*, de Berman, que ya mencionamos en el apartado 1.6 y detallaremos en el 3.6—; lo cual facilita el estudio de su dramaturgia y del crecimiento de su trayectoria. Esto es posible consultando las obras y los artículos de ambas revistas.

### 2.1.2. Los autores reconocidos y los emergentes

Al referirnos a autores reconocidos y emergentes, estamos interesados en la trayectoria y la valoración de los autores al momento de ser publicados. Por ejemplo, en 1984, cuando comenzó la segunda temporada de la revista *Tramoya*, Valenzuela y Carballido eran autores reconocidos; en cambio, Berman y Rascón

Banda podían considerarse entonces autores emergentes, que se estaban asentando por medio de las lecturas dramatizadas, las puestas en escena y las publicaciones de Editores Mexicanos Unidos y Molinos de Viento.<sup>35</sup> Ya para la década de 1990 estos autores se pueden considerar como autores consolidados y los autores emergentes eran Serrano, Escalante y Moncada.

Este criterio se vincula estrechamente con el del apartado anterior, debido a que la visión y los intereses de los autores corresponden con frecuencia a determinados archipiélagos. Se podría pensar que la publicación de escritores reconocidos en la década de 1990 podría tender a los juegos escénicos y los emergentes de la actualidad, a lo discursivo; sin embargo, esto no es así porque la relación entre autores y archipiélagos no es directa. Por lo general, los autores no se cierran a un tipo de teatro únicamente. Además, hay que considerar que, a pesar de que haya dramaturgos representativos de un archipiélago —como Leñero del compromiso social—, es común que exploren otros estilos. Es frecuente encontrar autores cuyos textos transiten entre dos o tres archipiélagos, como Berman, Escalante, Olguín, León y Chabaud, que cuentan con material en los juegos escénicos, lo discursivo, el realismo y lo fantástico. Así que la revisión de este criterio favorecerá a comprender cómo se ha ido conformando cada archipiélago dentro de las publicaciones y cómo influye en la imagen que se construye de los autores, de sus textos y de la diversidad dramática en México.

En este eje de análisis, se registran tres posturas: la primera, adoptada por casi la mitad de las colecciones, en que se prefiere publicar autores reconocidos; la segunda, la menos frecuente, que opta por publicar únicamente a los autores emergentes; y, la tercera, que se interesa por mezclar a ambos tipos de autores. Naturalmente, para construir una visión compleja de las colecciones, no podemos asumir como positiva o negativa cualquiera de las posturas; más bien, conviene observar sus efectos y la influencia que ejerce para que cada colección aporte un valor a su capital simbólico.

---

<sup>35</sup> En 1985, Editores Mexicanos Unidos publicó dos antologías, *Teatro de Sabina Berman* y *Teatro del delito* con material de Rascón Banda. Ambas recopilaciones reúnen obras de estos autores cuando estaban ganando reconocimiento. Por otra parte, Molinos de Viento publicó dos textos de Rascón Banda: *Los ilegales*, en 1979; y *Voces en el umbral* en 1982.



En la primera postura, se entiende que el reconocimiento de los autores es la que configura un buen estatus ante los lectores, como ocurre en muchos proyectos editoriales (Herralde, 2010; Pimentel, 2012). En el caso de los dramaturgos, su reconocimiento se sustenta en la crítica, las puestas en escena y la trayectoria. Por eso, algunas colecciones optarán por incluir paratextos que den testimonio del valor de los autores y sus textos. Con los escritores reconocidos, las editoriales nutren una base que les ayude a formarse un renombre y un perfil identificable ante los lectores. Ahora bien, en las colecciones que deciden presentar mayoritariamente creadores reconocidos se distinguen dos propósitos: el primero reside en integrar a los autores dentro del marco literario de México, es decir, que los lectores reconozcan que estos escritores contribuyen a la literatura mexicana gracias a la calidad de sus estructuras, el empleo del lenguaje y la construcción de personajes; este objetivo se observa en *La Centena de Ediciones El Milagro*, en *Letras Mexicanas* y *Lecturas Mexicanas* del Fondo de Cultura Mexicana; el segundo propósito consiste en preservar y divulgar las obras de teatro de calidad, es decir, hay una actitud editorial de fomento de lectura de textos y de conformar un canon dramático; esta labor es visible en *Teatro, Nuestro Teatro* y *Ediciones Especiales de Ediciones El Milagro*; *Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla*; *El Espejo de Godot*, *El Gato de Godot*, *Círculo Lector* y *Colección Rascón Banda de Libros de Godot*; y *Popular*, *Biblioteca Joven*, *Cenzontle* y *Fondo 2000* de Fondo de Cultura Económica.

Con respecto a las dos colecciones que asumen el primer propósito, hablemos primero de *Letras Mexicanas*. El académico José Martínez Torres (2002) explica que este proyecto surgió en 1952 para mostrar la producción literaria nacional, inéditos y recopilaciones, y todos los géneros, con el fin de presentar un panorama lo más amplio posible. La intención de la editorial era que todos los escritores tuvieran la oportunidad de publicar; en esta época, implicaba abrirse a diversas estéticas, puesto que predominaba lo nacionalista y lo relacionado con la revolución mexicana.<sup>36</sup> Así se podían integrar temas relacionados con la

---

<sup>36</sup> En las décadas de 1920 a 1950, hubo una tensión entre los artistas mexicanos. Un grupo consideraba necesario crear y difundir temas relacionados con lo nacional. Hay que tener en cuenta que esto es producto de la ideología revolucionaria y de la defensa del país de las intervenciones extranjeras. En contraparte, otro sector se interesaba por conocer y explorar las corrientes artísticas que surgieron en otras partes del mundo. Su intención era enriquecer la visión existente, pero el grupo nacionalista los consideraba traidores por idolatrar lo extranjero —a este

realidad vigente y las estéticas con influencia cosmopolita. En aquel momento, se integraron autores reconocidos —como Torres Bodet, Castro Leal y Magdaleno— y emergentes —entre ellos, Fuentes, Castellanos y Rulfo—. Esta colección favoreció a conformar lectores y a movilizar a la crítica para valorar los estilos que estaban fuera de la tendencia del momento.<sup>37</sup> Contrastemos la concepción inicial con la presentación que la editorial hace en 2009 en su catálogo:

Este grupo [colecciones para el lector general: Popular, Breviarios, Pensamiento de México, entre otras] comprende asimismo las colecciones de literatura, encabezadas por Letras Mexicanas, serie que a 57 años de su inicio se ha convertido —sin que ello signifique arrogarse un juicio que corresponde más bien a la crítica, pero sin eludir la responsabilidad que hay en todo discernimiento editorial— en una suerte de canon de la literatura mexicana contemporánea. El Fondo ha procurado que los más destacados creadores literarios del México de hoy (más de 250, representados por casi medio millar de títulos) formen parte de esta colección, de la misma manera que busca integrar en otras a los mejores escritores del ámbito iberoamericano. (Fondo de Cultura Económica, 2009, p. VIII)

Las constantes entre los inicios y la actualidad son la apertura a todos los géneros y el deseo por mostrar la producción literaria nacional; sin embargo, y aquí radican las diferencias, ahora se trabaja desde la noción de que la editorial participa en la creación de un canon; por tanto, se ha puesto un filtro para seleccionar a los autores renombrados, ya no hay una postura “arriesgada” como en los inicios, que se incluían textos de autores que participaban de las becas de ese entonces, como la del Centro Mexicano de Escritores. Si revisamos el catálogo, reconocemos la congruencia con el discurso de publicar autores reconocidos, ya que disminuye la tendencia de autores noveles desde la década de 1970; también hay concordancia en la variedad estéticas variadas, pues hay autores tan disímiles como Paz, Tario, Campobello, Morábito, Pacheco, Garro y Del Paso. La

---

rasgo en México se emplea el término *malinchista*, que hace referencia a La Malinche, la indígena que fue traductora de Hernán Cortés—. En las décadas de 1940 y 1950 esa tensión se fue diluyendo (Monsiváis, 2010).

<sup>37</sup> Algunos autores reconocidos en la década de 1950 son Jaime Torres Bodet (Ciudad de México, 1902-1974), escritor y diplomático, fue director de la Unesco entre 1948 y 1952 y participó en reimpulsar la Campaña de Alfabetización para enseñar a leer a los adultos —en la década de 1940, casi la mitad de la población mayor de seis años no sabía leer ni escribir—; Antonio Castro Leal (San Luis Potosí, 1896-1981), abogado y escritor, fue rector de la UNAM, 1928-1929, y director del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1934; y Mauricio Magdaleno (Zacatecas, 1906- Ciudad de México, 1986), escritor y periodista, formó parte de la Academia Mexicana de la Lengua.

Los autores emergentes de esa misma década fueron Carlos Fuentes (Panamá, 1928- Ciudad de México, 2012), escritor y diplomático, entre sus novelas reconocidas se encuentran *La región más transparente* (1958) y *Aura* (1962); Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925-Tel Aviv, Israel, 1974), poetisa, ensayista y novelista, entre sus textos más representativos se encuentran *Balún Canan* (1957) y *Mujer que sabe latín* (1973), escribió la obra de teatro, *El eterno femenino* (1973), estrenada en 1976; y Juan Rulfo (Jalisco, 1917-Ciudad de México, 1986), novelista, sus obras son *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955).

incongruencia reside en la representatividad de los géneros, de los más de 250 creadores anunciados por la editorial, cerca de una treintena se dedican a la dramaturgia, doce de ellos cuentan con títulos en el periodo 1984-2015: Argüelles, Elizondo, Azar, Baranda, Berman, Carballido, Hernández, Leñero, Liera, López, Olmos y Vilalta. Una cantidad muy reducida si la comparamos con los cerca de cuatrocientos dramaturgos publicados entre 1984 y 2015 entre todas las colecciones editoriales estudiadas. Así pues, Letras Mexicanas da prioridad a la poesía y a la narrativa.

Como consecuencia de esta visión, el tiempo entre la escritura o el estreno y la edición es muy amplio y se agrava debido a que se publica generalmente en antologías de obras selectas o completas. Por ejemplo, *Teatro completo*, de Olmos, se publicó en 2007, cuando era un dramaturgo reconocido a mediados de la década de 1970; algo semejante ocurre con Berman, *Puro teatro*, una selección de su obra aparece en 2004.

Algunos autores, como Hernández y Leñero, estuvieron en la mira primordialmente por su narrativa y, después, se presentaron recopilaciones de su teatro. En el caso Hernández, la editorial publicó varias novelas suyas, *La plaza de Puerto Santo* (1961), *Cartas de navegaciones submarinas* (1987) y *Alameida: Danzón* (1989). En cambio, solo dos piezas teatrales fueron publicadas antes de 1984: *Los frutos caídos* (e. 1957) en 1956 en una compilación con *Los signos del zodiaco* (e. 1951), de Magaña, y *Las cosas simples* (e. 1954), de Mendoza —cuando iniciaba la colección y estaba abierta a presentar material de autores emergentes— y *Los huéspedes reales* en una antología de *Teatro Mexicano del siglo XX*, tomo IV, en 1970, a cargo de Antonio Magaña-Esquivel y que intercala a esta autora con algunos anteriores como Federico S. Inclán y Salvador Novo. Su primera recopilación individual y exclusivamente teatral es *Los grandes muertos* en 2007.<sup>38</sup>

Estos casos ocurren porque, como vimos, la editorial valora más los otros géneros literarios; en consecuencia, reconoce los valores de un texto en el manejo del lenguaje y el tratamiento temático. Esta visión se puede inferir en los paratextos, en los que se resalta el manejo del lenguaje y en la manera compleja

---

<sup>38</sup> *Los grandes muertos* de Luisa Josefina Hernández es una recopilación de doce textos dramáticos que forman parte de un mismo proyecto: desarrollar una historia familiar desde la mitad del siglo XIX en Campeche hasta la década de 1970 en la Ciudad de México. Todos corresponden al archipiélago realista con algunas variaciones en el uso de recursos dramáticos cercanos al teatro social y a los juegos escénicos. Aunque algunos textos dramáticos compartan personajes y tramas, cada uno es independiente y aborda un tema específico. La mayoría de los textos retratan las transformaciones sociales por medio del desarrollo de conflictos individuales de personajes que pertenecen a diferentes clases sociales.

de abordar los temas. Tomemos como ejemplos algunas descripciones del *Catálogo histórico 1934-2009*: sobre *Puro Teatro*, de Berman, se dice: “Cada una de ellas [las obras publicadas], escrita con gran sentido del humor y gusto por el habla cotidiana, está animada por un fino mecanismo dramático...” (Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 799) y sobre *Teatro completo*, de Leñero: “Una antología que abarca los primeros diecisiete años de creación de este autor en el género de la dramaturgia y forman un compendio de innegable y fecundo talento literario. Con impecable maestría formal, el autor logra perfilar el carácter humano...” (2009, p. 822). En ambos escritos, se comprueba que la editorial centra su interés en los valores lingüísticos, los que tradicionalmente se conciben como “literarios”, sin soslayar los dramáticos. En el apartado 2.1.5., sobre los valores literarios y escénicos, discutiremos con más detalle este aspecto, baste en este momento reconocer que esta visión favorece la integración de los textos dramáticos en el canon literario mexicano, puesto que esta editorial es un referente ineludible; sin embargo, falta promover una actitud en que, como se ve, se valore lo dramático por sí mismo.

La situación de Carballido es excepcional y podría representar el caso ideal dado que existe un equilibrio entre su material narrativo y dramático en la editorial. El ritmo de sus publicaciones fue más “acelerado” en comparación al resto de los escritores. Su primera aparición en la editorial es una novela, *La caja vacía*, en 1962, y a partir de 1983 se intercaló su narrativa — *Los zapatos de fierro* (1983), *El tren que corría* (1984), *La historia de Sputnik y David* (1991), *Loros en emergencias* (1994) y *Un enorme animal nube* (1996) con algunas antologías de su teatro — *Rosalba y los Llaveros, y otras obras de teatro* (1984), *Teatro 2* (1988), *Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas dramáticas* (1994) y *D. F. 52 obras en un acto* (2006)— . En un principio, esta situación se debe a que Carballido contó con el respaldo de Novo (Moncada, 2011, pp. 101–102), que en ese entonces dirigía Bellas Artes, y fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1951; como dice Martínez Torres (2002, pp. 133–136), esta institución tenía entre sus apoyos favorecer la publicación de sus beneficiarios en Letras Mexicanas. Asimismo, hay que tener en cuenta otros factores: su obra prolífica en la narrativa, el teatro y el cine; su experiencia en el mundo editorial —que detallamos anteriormente—; y su iniciativa para promover su obra y la de otras personas, tal como explica Hernández (Salvat, Hernández y Carballido, 2001; Hernández y Gaitán, 2016) este autor tenía facilidad para negociar y una convicción fuerte por la formación

y la promoción de escritores. Adicionalmente, su estilo y sus temas recurrentes coinciden con los intereses de la editorial, en los paratextos del *Catálogo histórico 1934-2009*, se resaltan como un valor: “La preocupación por los diversos rostros de la realidad, por la situación del hombre en el México del siglo XX, le confiere al teatro de Carballido un atractivo ameno para el lector” y “Herederero e innovador de una tradición profundamente mexicana, Carballido se muestra como un escritor atento a recoger y transformar artísticamente aquella parte del diario acontecer...” (Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 212 y 803).

En contraste, La Centena propone una postura distinta. En lugar de mostrar las obras selectas o completas de determinados autores, su interés se centra en construir un panorama de la diversidad de la dramaturgia mexicana actual por medio de la publicación de una obra representativa de un autor por título. Por ejemplo, *1822* (e. 2002, p. 2004), de González Mello; *Mutis* (e. 1997, p. 2005), de Guichíns; y *De interés social* (e. 1988, p. 2006), de Reyes. Tal como mencionamos en el apartado anterior, esta colección tiene el deseo de integrar este género en el resto de la literatura. Olgún (2002) lo manifiesta de este modo:

La aparición de la colección La Centena, donde conviven, en igualdad de circunstancias, ensayistas, narradores, poetas y dramaturgos mexicanos, es un buen augurio para el género perdido [se refiere al drama]. Tuvieron que pasar muchos años, publicaciones y puestas en escena para preparar el reencuentro. Esta es la primera vez que se incluye al teatro en una colección que pretende valorar textos importantes que se han escrito en los últimos veinticinco años. La ocasión, creo, puede ser grata para que el teatro no sólo gane espectadores sino lectores.

Como consecuencia de esta selección, los textos adquieren el nivel de emblema o paradigma sustentado por la trayectoria y la influencia de los textos. Como vimos en el capítulo anterior, *De la calle* (e. 1987), de González Dávila; y *Camino rojo a Sabaiba* (e. 1987), de Liera, se volvieron referentes para los creadores escénicos de todo el país.

El reconocimiento de los textos se acentúa, más aún, por las múltiples ediciones que tienen algunas de las obras aquí presentadas. Por ejemplo, *De la calle*, de González Dávila, se publicó en Fondo de Cultura Económica en 1991 y en La Centena en 2001; *Camino rojo a Sabaiba*, de Liera, en La Centena en 2002 y en el Fondo de Cultura Económica en 1991 y 2008; *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* (e. 2000), de Berman, en esta colección y en la revista *Tramoya* en 2001, en Fondo de Cultura, en 2004 y 2014, y en la revista *Paso de Gato* en 2010; *1822* (e. 2002), de González Mello en esta colección en 2004 y en Ediciones El Milagro en 2000; *Fedra*

*y otras griegas* (e. 2002), de Escalante, en esta colección en 2004 y en Ediciones El Milagro en 2000; y *Atlántida* (e. 1976), de Villegas, en Fondo de Cultura Económica en 1991 y en esta colección en 2002. Este fenómeno demuestra que las publicaciones anteriores avalan la inclusión en esta colección, que no consiste únicamente en dar a conocer los textos, sino en integrarlos en el canon literario mexicano puesto que en el proyecto mayor La Centena cuenta con secciones para otros géneros literarios. De este modo, los textos se respaldan mutuamente.

Al contrastar los textos publicados en La Centena con la antología *Teatro mexicano contemporáneo* del Fondo de Cultura Económica de 1991, reconocemos que se ha formado un referente dramaturgico y editorial, Hay coincidencias en los autores y textos del periodo 1975-1990 que comparten ambas editoriales —la antología abarca de 1950 a 1990 y La Centena, de 1975 a 2000—. Seis de los autores publicados en la antología aparecen en la colección: Tovar, González Dávila, Rascón Banda, Villegas, Liera y Olmos, de los últimos tres se presentan los mismos textos, respectivamente *Atlántida* (1976), *Camino rojo a Sabaiba* (1987) y *El eclipse* (1990). *Teatro mexicano contemporáneo* formó parte de un proyecto de Fondo de Cultura Económica en España en que se presentaron varias recopilaciones sobre el teatro de países latinoamericanos —como Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Puerto Rico y Venezuela—. De Ita estuvo a cargo de la selección de México y argumenta en su prólogo (1991, pp. 13–17) que, aparte de considerar la calidad de los textos, deseaba representar un panorama amplio de los estilos y del entorno social y teatral; pone como casos emblemáticos de la selección a Luis G. Basurto como un autor criticado por el tono sentimental, pero que logra conjuntar lo sublime y lo ridículo que caracteriza a la historia nacional; y en el otro extremo a Villegas, que tiene con una escritura de resistencia, en que se mezcla la intensidad y la inteligencia.

Las coincidencias de autores y textos evidencian que se ha conformado un canon —invitamos a revisar lo estudiado en el capítulo anterior con respecto a estos títulos, sus características e influencias— y que las editoriales lo favorecen con la publicación repetida de artistas y obras en colecciones con diversos propósitos. En este caso, los autores y los textos repetidos presentan una dramaturgia que explora los recursos escénicos, utiliza el lenguaje coloquial, tiende a los temas sociales (vinculados con la violencia y la discriminación) y cuestiona determinados discursos políticos —como los que justificaron la corrupción de Antonio Toledo Corro en *Camino rojo a Sabaiba* y los que encubrían

los errores de los políticos como la crisis de 1994 en *Los ejecutivos*, de Rascón Banda— y los ideológicos —como la suspicacia que despierta la gente que piensa distinto en *Atlántida*, de Villegas, o la que tiene dinero u otros recursos en *De la calle*, de González Dávila, y se vuelven blanco de ataques colectivos—. Así que con el cruce de estas publicaciones apreciamos cómo se ha ido conformando un paradigma sobre el teatro mexicano que estudiaremos con mayor profundidad en el capítulo siguiente.

Con estas observaciones, detectamos que el propósito de La Centena se suma al ánimo de publicar “todas las voces y corrientes estéticas”, como lo ha expresado Olguín (Paul, 2007), el director de la editorial, debido a que hay un equilibrio en las estéticas. Asimismo, con esta colección, Ediciones El Milagro responde a sus antecedentes editoriales —la revista *Tramoya* y la antología de Fondo de Cultura Económica dirigida por De Ita en 1991— con los que tiene autores y textos en común y propone otros títulos con el fin de ampliar el panorama de la dramaturgia mexicana del periodo 1975-2000. Por un lado, incluye autores que no fueron tomados en cuenta, como Reyes, E. Leñero y Chabaud, y algunos otros con producción más reciente, como Guiochíns, Mancebo del Castillo y Celaya. De esta manera, la editorial dialoga en el canon construido con publicaciones anteriores y hace propuestas, de las cuales hay ecos en publicaciones posteriores de esta editorial y en otras, como Paso de Gato y *Tramoya*, como Berman, Escalante y González Mello, de quienes hemos citado sus títulos repetidos unas páginas atrás.

Ahora bien, las colecciones que prefieren a los autores renombrados y tienen como propósito preservar, valorar y divulgar los textos dramáticos, emplean diversos paratextos con el fin de presentar y analizar la labor de los escritores publicados. De este modo, obtienen dos beneficios: aportan al lector conocimiento y orientación sobre los textos y, a su vez, nutren su capital simbólico dando evidencias de la trayectoria de los dramaturgos y la diversidad de estilos, estéticas y temas. Cada colección se crea un perfil dependiendo del tipo de paratextos que incluye. Por ejemplo, Teatro de Ediciones El Milagro, se caracteriza por un texto introductorio en cada libro redactado por un especialista que explica la experiencia y la poética del artista; en ocasiones, incluye fotografías de la puesta en escena, intercaladas en el texto; y al final de cada pieza, es común encontrar los datos de los estrenos (teatro, fecha y créditos). Esta acción es coherente con los discursos de los fundadores, Olguín (Castillo, 2012) y Moya

(2018); incluso van más allá de “dar a conocer”, el conjunto de paratextos favorecen a reconstruir una historia de la dramaturgia y un panorama de los estilos. En general, los paratextos ponen en relieve los temas y valoran los recursos y el estilo empleado en cada texto y lo vinculan con los aspectos escénicos, estos textos introductorios merecen un estudio aparte, por ahora sirve para tener referencias sobre los autores y los archipiélagos. Resaltamos entre ellos, el de Domínguez Michael (2013) que establece la relación entre referentes literarios y acción dramática en las obras de Escalante; el de Peralta (1999) que explica cómo las piezas de Mendoza conforman la teoría y puesta en práctica de sus métodos de actuación; y el de Beardsell (2005) en que analiza los múltiples significados de las acciones dramáticas en las obras de Salcedo y analiza el sentido conjunto de las trayectorias de diversos personajes que conforman una comunidad. Por tanto, estos textos evidencian que la editorial es capaz de resaltar diversos aspectos según la colección en que se incluyan los textos. En Teatro, Ediciones El Milagro se interesa en destacar los valores escénicos de los textos; en cambio, en La Centena, que carece de paratextos e imágenes, el foco se coloca en el valor del texto por sí mismo y en su integración dentro de un canon literario.

Agreguemos a la reflexión sobre las colecciones que divulgan el trabajo de los dramaturgos, el tema de los autores que se convierten en referencia dentro de una colección, como lo observado en el apartado anterior sobre Rascón Banda en dos colecciones de Libros de Godot: El Espejo de Godot y Colección Rascón Banda. De acuerdo con algunos críticos y estudiosos (Gann, 1991a; Partida Tayzan, 2002b; Mijares, 2006; Galicia, 2009; Freire, 2012), la valoración de la dramaturgia de este escritor tiene fundamentos, sobre todo, en el aspecto discursivo, en otras palabras, el autor emplea el teatro como puerta de crítica, debate y toma de consciencia sobre temas sociales. En consecuencia, estos rasgos son constantes en los otros libros de estas dos colecciones de Libros de Godot: los conflictos sociales varían según un contexto: los feminicidios (situación generalizada en el país), violencia y corrupción provocadas por el narcotráfico y los problemas migratorios en la región norteña del país. De este modo, apreciamos cómo puede ser válida la dramaturgia de un autor para respaldar a un grupo de títulos ya que los referentes son de calidad y marcan un rumbo temático, estilístico y estético. En las dos colecciones mencionadas de Godot, es muy notorio el autor referente debido a la pequeña cantidad de títulos.



En colecciones con un catálogo más amplio, se pueden reconocer autores referente por las siguientes condiciones: la presencia recurrente de un creador (en la colección o editorial), la semejanza estilística y estética entre textos o las orientaciones de los paratextos hacia ciertos autores o archipiélagos. Por ejemplo, en Teatro de Ediciones El Milagro identificamos como autores referente por su presencia reiterada a Mendoza, Olguín y Tovar; y por semejanzas estilísticas y los paratextos, a Chabaud y Berman.<sup>39</sup> En los paratextos, se valoran con frecuencia rasgos como la polifonía, la intertextualidad y la desconfianza ante la veracidad, como explica Stuart A. Day (2013, p. 16) sobre Berman; y Esther Seligson (2008, p. 10) sobre Olguín; y la parodia y la crítica de temas sociales, como analiza Obregón (2008, p. 14) sobre Chabaud; y Daniel Sada (1997) sobre Tovar. En conjunto, el trabajo de estos autores fomenta que la editorial construya en esta colección una visión crítica a temas sociales —como la inequidad social con los indígenas en *Huaxilán* (p. 1997), de Tovar— y a formas de pensamiento que provocan comportamientos problemáticos —como *Entre Villa y una mujer desnuda* (e. 1993, p. 1994), de Berman (que estudiamos en el capítulo anterior) y *Casanova o la humillación* (e. 2007, p. 2008), de Olguín—. En general, la perspectiva crítica se logra por medio de recursos característicos de los archipiélagos de los juegos escénicos y el grotesco; así que es común encontrar en esta colección el uso de ironía y símbolos, división de la acción en planos o niveles simultáneos y experimentos en la estructura dramática, como desorden cronológico y desarrollo episódico.

Los autores referente de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato conforman una visión semejante a la anterior en cuanto a visión crítica, pero los medios y la estética son diferentes. En esta colección, los referentes son Corella, Liera, Tovar y Wirth. Se identifican por su aparición frecuente en el catálogo y por las orientaciones de los pocos y breves paratextos. Por ejemplo, Gonzalo Valdés Medellín (2013) reconoce a Corella como una voz destacada por su autenticidad y lirismo; Flavio González Mello (2009, 2014a, 2014b) valora las obras antihistóricas de Tovar que critican los aspectos sociales por medio de lo fársico; Alegría Martínez (2013) y García Barrientos (2007) analizan cómo Wirth logra conjuntar el horror con la belleza. En su conjunto, inclinan el interés de la

---

<sup>39</sup> Cabe recordar que Olguín forma parte de la mesa directiva de Ediciones El Milagro. Así que es comprensible que sus intereses estéticos, estilísticos y temáticos se vean reflejados en los textos publicados. Los contrapesos son los otros miembros del consejo editorial (Castillo, 2012): Pablo Moya, Daniel Giménez Cacho y Gabriel Pascal.

colección hacia los temas sociales, desde una perspectiva hiperrealista y grotesca; por consiguiente, en el tratamiento dramático es común encontrar el análisis de hechos reales y documentados, la confrontación con circunstancias y sucesos muy detallados y, como en la colección anterior, el empleo del humor y de la sustitución. Entonces, los autores referente se vinculan con la visión crítica y social y no tanto por la estética puesto que el archipiélago predominante, lo discursivo, no es el que estos dramaturgos emplean comúnmente; en cambio, el resto de los escritores sí recurren a este archipiélago para expresar sus inquietudes. Como vimos en el apartado anterior, el hilo conductor es la visión crítica y social —por medio de referencias históricas o periodísticas, la denuncia de problemas como el narcotráfico y la corrupción, la deconstrucción de ideologías como el machismo y el individualismo— que se puede encontrar en la mayoría de las piezas teatrales; por tanto, la convivencia de autores referente y el resto favorece un diálogo sobre el panorama social del país y una exploración dramática y escénica para abordar dicho panorama.

Las colecciones que tienden a los autores reconocidos nutren su capital simbólico con el prestigio de estos creadores. De esta manera, ganan reputación ante los lectores y los profesionales del teatro. El riesgo que corren, como pasa con las de Fondo de Cultura Económica, es que no reflejan la realidad contemporánea del teatro mexicano y no coincide con las nuevas nociones del teatro. La ventaja de esta editorial es que ofrece títulos de fácil acceso que contienen la obra completa o representativa de autores emblemáticos como Hernández, Azar, Leñero y Berman. Otras colecciones, como La Centena, ha logrado responder a los antecedentes canónicos de la dramaturgia y proponer unos nuevos que sí responden a la dramaturgia contemporánea y que sirven para comprender transiciones estilísticas y estéticas entre los finales del siglo XX y los inicios del XXI. Por ejemplo, esta colección deja constancia que las preocupaciones sociales se trasladan del archipiélago del compromiso social —*Octubre terminó hace mucho tiempo* (e. 1972, p. 2003), de Campesino; y *Más encima... el cielo* (e. 2003, p. 2004), de Galindo— al discursivo —*Cartas al pie de un árbol* (e. 2001, p. 2004), de Norzagaray—; que el humor se mantiene por medio de la picardía mexicana y que, en ocasiones, tiene una óptica social —por ejemplo, *Pequeñas certezas* (e. 2004, p. 2006), de Colio; y *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho* (e. 1998, p. 2005), de Mancebo del Castillo Trejo—.

La segunda postura en este eje, que opta por publicar autores emergentes, ocurre en dos colecciones: *Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla* y *Libros de Godot* de la editorial homónima. Esta actitud es producto de un propósito específico: divulgar los resultados de talleres de dramaturgia, la primera, al de Ximena Escalante y Boris Schoemann en el teatro La Capilla; y la segunda, al de Estela Leñero en el Foro Shakespeare. El Catálogo de Los Textos de La Capilla (2015) presenta a la colección de este modo:

Incluye los textos de los alumnos del Laboratorio Dramaturgia en Escena coordinado por Ximena Escalante y Boris Schoemann que se realiza año con año en el Teatro La Capilla. Algunos de esos autores ya han ganado becas de creación, premios nacionales y poco a poco empiezan a ser montadas en los teatros de México.

En este texto se aprecian dos motivos para sustentar el interés de los lectores, en el reconocimiento de los coordinadores —ella como autora y él como director y traductor— y en los méritos alcanzados por los alumnos, los cuales están presentados de un modo que asevere la calidad de las obras y, al mismo tiempo, otorgue renombre al taller. La búsqueda de pruebas externas es una estrategia natural para una editorial con una trayectoria relativamente corta y que requiere ganar reconocimiento ante los lectores y la crítica.

De manera similar, *Libros de Godot* respalda las publicaciones en el renombre de la coordinadora del taller. En este caso, los editores incluyen una introducción escrita por ella. Leñero (2011b) comenta sobre los textos y el taller:

Las obras, creadas a partir de ejercicios dramáticos o proyectos personales, son el resultado de un trabajo laborioso donde los pasos a seguir fueron desde elaborar un borrador, una primera y segunda versión y un proceso minucioso de pulimento. Se pusieron a prueba en los dos ciclos de lecturas dramatizadas organizadas en el Foro Shakespeare donde un equipo de actores les dio vida para enfrentarlas con el público. A partir de ahí, los textos se re trabajaron y se hizo una selección. El resultado es esta colección que ahora se da a conocer.

En su interés por seguir un proceso cuidadoso, observamos que los indicadores de calidad se sustentan en factores internos, propios de los textos; a diferencia de la colección anterior, que se basa en los externos. Además, Leñero hace notar que no solamente hay un interés por el texto, sino que se desea poner

a prueba el vínculo con el espectador a través de su representación; de tal manera, se pueden analizar algunos recursos dramáticos.

Por el número muy reducido de títulos y colecciones, en comparación a las otras dos posturas de este eje, se entiende que presentar autores emergentes implica riesgos o desventajas. En consecuencia, en ambas colecciones se respalda a los jóvenes con el renombre de los coordinadores de los talleres, quienes fungen un rol parecido al de los autores referente que estudiamos anteriormente, pero con la diferencia de que estos escritores tienen un papel activo en la selección de los textos, debido a que trabajan y eligen los materiales que se incluyen en las colecciones. En ambas colecciones, se observa que hay libertad creativa en los talleres, pues no hay tendencia a una temática o archipiélago determinados. En todo caso, se percibe más bien que existen líneas no prescriptivas que obedecen a los intereses de los talleristas. Estela Leñero favorece el análisis de situaciones y discursos por medio de elementos relacionados con el compromiso social, lo discursivo y lo fantástico; y Escalante y Schoeman impulsan aspectos asociados con la hipertextualidad y la farsa, y los temas abordan los planos social e individual.

*Tercera postura: integrar autores emergentes y reconocidos*

La tercera postura de este eje, integrar autores reconocidos y emergentes, es socorrida en colecciones que tienen como propósito dar a conocer determinados tipos de teatro, como el que se dirige a los niños y los jóvenes, el que se recupera de periodos anteriores y el de dramaturgos comunitarios. Esta postura se puede apreciar en la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana; en Teatro Emergente de Ediciones El Milagro; Artes Escénicas Serie Dramaturgia, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público y la revista *Paso de Gato* en Paso de Gato; El Joven Godot, El Gato de Godot y Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot.<sup>40</sup>

Teatro Emergente es un caso peculiar porque el nombre no corresponde con la presentación de Moya (2018): “se dedica a las nuevas voces de la dramaturgia en México”, ni con la postura: la mitad de los textos son de autores con trayectoria

---

<sup>40</sup> Como ya vimos, la revista *Tramoya* publica textos dramáticos siguiendo tres líneas generales de acción que favorecen la presencia conjunta desde autores decimonónicos a los contemporáneos: la recuperación de textos dramáticos de tiempos anteriores o inéditos; la divulgación de textos recientes y la publicación de textos de otros países.

al momento de su publicación —por ejemplo, Villarreal, León, Chías, López Brie y Colio— y la otra mitad sí pertenece a artistas emergentes —como Córdova, Gaitán, Castillo y Lara—. El aspecto que unifica los textos y que sí corresponde con el título es que exploran recursos dramáticos como la narratividad, el rompimiento de discurso, el empleo de estructuras abiertas, entre otros; esto favorece que predomine en esta colección lo discursivo, como ya vimos en el apartado anterior. En este sentido, podemos identificar como autores emblemáticos a Chías, López Brie, Wirth y Zúñiga. Estas condiciones dejan entrever que los editores más que estar interesados en autores jóvenes, están interesados en resaltar lo “emergente” de las propuestas dramáticas. Sin duda, hay una apertura a los jóvenes, pero no es lo primordial tal como se anuncia. Sin embargo, es una colección que demuestra que la apertura a nuevas estéticas y estilos no tienen que ver necesariamente con la edad o experiencia de los autores, como ejemplo están los textos con recursos novedosos de Antonio Zúñiga y Claudia Ríos.

El *Joven Godot* y *Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público* son un buen ejemplo de la relación entre autores reconocidos y emergentes dentro de una colección. Por lo demás, merecen una revisión porque son colecciones recientes que reflejan las transformaciones que ha tenido el teatro para público infantil y juvenil desde los inicios de la década de 2000. Salcedo (2001) explica que el teatro para niños ha sido infravalorado en México y otros países hispanoamericanos y que, a pesar de que autores reconocidos han escrito para este público desde la década de 1950 —como Carballido, Castellanos e Ibarguengoitia—, es hasta la década de 1980 que cobra atención editorial.

En 1979 Editores Mexicanos Unidos publicó *El arca de Noé*, una antología con textos provenientes de Argentina, Estados Unidos de América, Colombia, Venezuela, Costa Rica y México; y cinco años después publicó los ganadores de las dos convocatorias anuales del concurso “Teatro Infantil Celestino Gorostiza”. Ediciones Corunda también puso atención a este público en su colección *El Mejor Teatro para Niños*, en que publicó a Berman, Carrasco, Converso, entre otros, durante la década de 1990. A estas editoriales, se suman los textos dramáticos que ha publicado *Tramoya*, como los de Valenzuela y Hernández, que han aparecido aislados o en números dedicados a este público. Salcedo advierte que en el teatro infantil no solo hay una actitud ilustrativa, sino que en ocasiones los textos se comprometen con la reflexión y la acción por medio del retrato y análisis

de mecanismos de abuso de poder (un monstruo tiránico o un padre enojado) e instrumentación de la justicia con el fin de resaltar lo positivo de la razón, la democracia y la justicia. Podemos considerar estas publicaciones como los antecedentes de las colecciones actuales, pues algunos dramaturgos aparecen en ambos momentos, como Carrasco e Hiriart; y ya se perfila una concepción del teatro infantil más cercana a la que se presenta en la actualidad, en la que los creadores se alejan de una actitud moralizante y plantean preguntas al público infantil y le brindan herramientas para construir sus propias conclusiones, tal como lo explicamos en el apartado 1.1.

Como ya lo expusimos, Guillermo Palma, el responsable de Libros de Godot, planteó como objetivo ampliar al público lector y *El Joven Godot* se enfocó a los niños y a los adolescentes; en adición, el editor considera que su editorial es un foro para los jóvenes creadores y pone como ejemplo a Zapata y Ricaño, quienes están publicados dentro de la colección (Vences y Palma, 2017). Estos autores equiparan en cantidad a los dramaturgos reconocidos, como Chías, Guerrero e Hiriart. En conjunto, se aprecia que la colección se inclina un 80% hacia los adolescentes y que hay un enfoque reflexivo e informativo sobre relaciones familiares y amistosas —con textos como *Sex q'ex?* (p. 2005), de Silvia Corona y Fernando Valadez; y *Diálogos con la ira* (p. 2007), de Denisse Zúñiga— y crítico ante lo social —por ejemplo, *Cartas al divino preso* (e. 2011, p. 2014), de Alberto Fabián Sahagún Orozco; y *Un poco de paz (Tierra siena calcinada)* (p. 2014), de Santillán.

En general, los textos introductorios de esta colección son breves y se centran en reflexionar en torno a la poética de cada dramaturgo por medio del análisis temático y estilístico. En su conjunto, se resaltan las nuevas maneras de incluir la narración en el teatro y su influencia en las nuevas formas de representación escénica, como lo hace De la Torre (2014, p. 5) sobre Santillán:

Para Santillán la palabra es lo importante, en tanto juega con una realidad ficticia con la que construye un drama estructurado en múltiples planos, pero que busca invitar a ser desarrollado también a través de otras disciplinas artísticas como la danza, la fotografía, etcétera.

Gutiérrez Ortiz Monasterio (2012, pp. 6–7) también resalta la importancia del lenguaje en las obras de Ricaño. En su prólogo, confiesa que al principio dudaba de la narración dentro del teatro; sin embargo, reconoce su valor:

En el teatro narrado somos mejores que los novelistas, porque tenemos el brillo del diálogo teatral que siempre nos envidian y somos mejores que el mismo teatro porque abrimos las posibilidades de la conversación escénica hacia donde quiera y pueda seguirnos el espectador. El teatro narrados es, pues, más teatro que el teatro y más novela que la novela y si me atrevo a decirlo aquí es porque traigo en este volumen dos excelentes testigos de cargo.

Gutiérrez Ortiz Monasterio explica que estas características son producto de la influencia de Chías, quien también está incluido en esta colección. Así que reconocemos un hilo estilístico que conecta a los artistas emergentes con los reconocidos. Las obras de Chías, Leñero e Hiriart comparten algunas características de lo discursivo. Conjuntamente, el factor social —como la crítica a la incoherencia entre lo que dicen y hacen los adultos, la desorientación ante tanta información por las nuevas tecnologías y la presión ejercida por las expectativas de los padres y los adultos— vincula estrechamente los puntos de vista de los creadores recientes con los de los experimentados.

Si contrastamos el teatro de esta colección con el de épocas anteriores, identificamos una línea editorial que no aprecia únicamente la innovación estilística y escénica, sino que concibe al público de manera distinta que en décadas anteriores. Como observó Salcedo (2001), a lo niños y jóvenes se les dedicaban obras ilustrativas y reflexivas. En la actualidad, se agrega una actitud colaborativa con el espectador y el lector, ya que se les invita a construir imágenes, atar cabos, completar vacíos, inferir, opinar y elaborar conclusiones.

Paso de Gato (2019, p. 53) presenta escuetamente Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público como textos dirigidos para niños y jóvenes. Como la colección anterior, hay presencia equitativa entre autores emergentes, entre los que se encuentran Carlos Corona, Sara Pinet e Ivi May Dzib, y reconocidos, como Chabaud, Carrasco y Cortez. Y, a diferencia de la colección anterior, aquí la mitad de los textos se dirigen a los niños —como *Pipí* (e. 2005, p. 2008), de Chabaud; y *La última bala* (e. y p. 2014), de los hermanos Malpica— y la otra mitad a los jóvenes —como *Karaoke para el fin del mundo* (p. 2015), de Verónica Villicaña; y *Lo que queda de nosotros* (e. 2014, p. 2015), de Ricaño y Pinet—. Para formarse una idea de la propuesta editorial, conviene revisar las contraportadas, que contienen presentaciones de especialistas y autores reconocidos. Por ejemplo, Peláez (2014) describe la obra de los Malpica:

*La última bala* condensa una historia humana conmovedora, divertida y compleja acerca de la guerra, en las voces de dos niños rechazados, de un soldado temeroso,

y de una abuela que cuenta la historia de un solo golpe, aquí y en cualquier parte, ahora y en todo tiempo.

Y Szuchmacher (2014) invita a la lectura de *Lágrimas de agua dulce* (e. 2003, p. 2014), de Chabaud, con estas palabras:

En la obra, los niños son niños de verdad, con sus juegos, con su curiosidad acerca del sexo, con sus crueldades, pero que, inevitablemente, ante la magnitud del abuso perpetrado por los adultos hacia Sofía, la protagonista, responden solidariamente intentando poner orden en un mundo desquiciado donde lo único que importa es el dinero.

En el conjunto de estos paratextos, la editorial resalta con frecuencia el retrato fidedigno del mundo infantil y juvenil, lo que refleja que se busca una identificación en el público y que sea capaz de establecer relaciones directas con su entorno inmediato. Sumado a lo anterior, se valora un desarrollo complejo de los problemas sociales en que se cuestionen causas e ideologías. En este caso, no hay autores referente; más bien, un interés por despertar una actitud analítica sobre el mundo social, en diferentes niveles según la edad del público, que permea la colección.

Por lo observado, identificamos que ambas colecciones contienen textos dramáticos que dejan atrás la idea de que este público alcanza un nivel básico de comprensión y, entonces, se ofrecen títulos que abordan temas actuales y vigentes por medio de casi todos los archipiélagos, especialmente lo fantástico (que en décadas anteriores era lo predominante) —como *La maizada* (e. 2003, p. 2012), de Olguín; y *El despertar de las mujeres vampiro* (e. 2011, p. 2014), de Carrasco—, el teatro social —como *Lágrimas de agua dulce* (e. 2003, p. 2014), de Chabaud; y *Casa llena* (e. 1983, p. 2013), de Leñero— y la hipertextualidad —*El amor de las luciérnagas* (e. y p. 2012), de Ricaño; y *Malas palabras* (e. 2006, p. 2010), de Szuchmacher—. La integración de dramaturgos emergentes y reconocidos genera diversas dinámicas en estas colecciones: en *El joven de Godot* reconocemos que Chías es un referente por su empleo de la narratividad en el teatro; sin embargo, cada autor joven lo utiliza de manera peculiar, así el recurso se renueva constantemente; en cambio, en *Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público* se aprecia más bien una complementariedad entre los puntos de vista, cada escritor ofrece un punto de vista sobre los temas sociales. Asimismo, la estrategia de integrar a los jóvenes con los reconocidos da un mensaje de igualdad de condiciones que favorece que los lectores se animen a leer a los



dramaturgos que no conocen y, más, si atienden a las orientaciones de los paratextos como los que citamos arriba, los cuales caracterizan el perfil de cada colección y sustentan su capital simbólico.

#### *Recuento general*

En conjunto, las tres posturas muestran una preferencia por publicar autores reconocidos: quince de las colecciones incluyen un 80-100% de textos escritos por autores de renombre, otras nueve tienden a este tipo de creadores en un 50%-70% y en dos predominan en un 80% los escritores emergentes. A pesar de esta tendencia, hay apertura para incluir a los autores jóvenes, sobre todo cuando se integran en colecciones que tienen el interés por presentar un tipo de teatro determinado, como el infantil y juvenil. Además, el ritmo continuo de publicación en los Cuadernos y la revista de *Paso de gato* y *Tramoya* ha facilitado la presentación de autores emergentes y ha fomentado que algunos se mantengan en el panorama editorial, como Gaitán, Ricaño y Córdova; otros se quedan con un texto publicado, como la mayoría de los autores de *Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla*, que ha tenido problemas de difusión y distribución de los materiales. Observamos que el diálogo entre poéticas individuales y archipiélagos es más viable en las colecciones que integran a los dos tipos de autores —como *Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot* y *Teatro Emergente de Ediciones El Milagro*— y se hace más evidente cuando se incluyen paratextos que orientan al lector en cuanto a los temas, los estilos y las influencias, como vimos que hizo Gutiérrez Ortiz Monasterio (2012, p. 6) sobre la relación de Chías y Ricaño en la colección *El Joven Godot* y en los paratextos de las revistas *Tramoya* y *Paso de Gato*.

La única editorial que tiene una postura firme en cuanto a la publicación de autores renombrados es Fondo de Cultura Económica; esta visión se comprende puesto que, como vimos anteriormente, su propósito global tiene que ver con la divulgación y preservación de la literatura mexicana. La función que tuvo en sus orígenes *Letras Mexicanas* de integrar autores nuevos la han adoptado en la actualidad *Paso de Gato*, *Ediciones El Milagro* y *Tramoya* con una noción distinta en que se tiene como objetivo dar a conocer los textos dramáticos y abrirlos a diálogo con materiales de autores con trayectoria.

Para finalizar, hay que reconocer que en ocasiones la publicación de dramaturgos reconocidos también ha sido un riesgo. Recordemos que hay estéticas que se han cuestionado durante el periodo 1984-2015. Como ejemplo mencionamos Hernández, Carballido, Magaña, Solana, Gamboa y Novo, entre otros, que se han identificado con los modelos realistas y con una forma de hacer teatro en que el texto era el centro de la representación escénica. Su publicación muestra una voluntad de las editoriales por la recuperación y la divulgación del trabajo de estos escritores, a pesar de la mala crítica actual. Así como justifica De Ita su selección por un texto de Luis G. Basurto, encontramos argumentos en los paratextos, como el de prólogo de Martínez Monroy (2014) sobre *El gran Parque*; y la contraportada que escribe Caballero (2011) sobre *Algeciras, puerto de Cádiz*, en ambos textos se resalta la renovación que Hernández hace de los elementos dramáticos tradicionales, y la complejidad de retratar personajes y abordar temas personales. Así, se fomenta un diálogo de estos textos con los actuales y se favorece la disolución de prejuicios que se tienen sobre ciertos autores o archipiélagos.

### 2.1.3. La visión centralista o la regional

Por la historia de la dramaturgia en México, que se concentró en la Ciudad de México durante el siglo XX y que en la década de 1980 comenzó a desarrollarse en otras zonas, resulta relevante valorar cuáles han sido las decisiones editoriales con respecto a la representatividad de los autores que se desempeñan en la Ciudad de México y los que crean en otras regiones, como la del norte o del sur.

De acuerdo con lo estudiado en el capítulo 1, Mijares (1997, 1999), Partida Tayzan (2003b) y Galicia (2006b, 2006a, 2011) detectaron un desarrollo en la producción dramática en la zona norte del país desde la década de 1980. Por el contexto cultural y social —la frontera, el crecimiento del narcotráfico, los feminicidios, entre otros factores— se ha diferenciado en los temas y las estéticas que se han desarrollado en el centro de México. La estética de la dramaturgia del norte está vinculada con el realismo virtual y la hipertextualidad. Al mismo tiempo, de acuerdo con Galicia (2013), el teatro de la zona sur ha establecido lazos con las ideologías de lo liminal y lo social que se han desarrollado en América del Sur y su naturaleza corresponde frecuentemente con el teatro comunitario. De este tipo de teatro tenemos noticia gracias a las investigaciones del teatro

indígena, campesino e indigenista, como Rizk (1992), Araiza (2010, 2013, 2016), Berman (1990), entre otros. Hasta el momento no hay estudios equiparables al de la dramaturgia del norte para valorar si los textos dramáticos escritos en la zona sur conforman un corpus con características, temas y estéticas semejantes. Sumado a las circunstancias anteriores, hay que tener en cuenta que la oferta educativa en artes escénicas ha crecido en el país; así que hay mayores las posibilidades de nuevas teatralidades y estéticas.

En los últimos años, se sabe del aumento del teatro realizado en los estados de México gracias a los anuarios *Teatro en los estados* (VVAA, 2007, 2008; Serrano y Estrada, 2009; Estrada, 2011; Estrada y Serrano, 2012, 2013, 2014; Serrano, 2015), que registran los montajes profesionales fuera de la Ciudad de México. Para formarse una idea de la actividad teatral en los estados de México, citamos algunos datos del anuario de 2015: en 2008 se presentaron 511 puestas en escena fuera de la Ciudad de México, 225 de ellas fueron reposiciones; y en 2015, se representaron 1490 obras y 799 fueron reposiciones. Las actividades registradas de los estados en los anuarios corresponden a autores locales, nacionales e internacionales, se requeriría de una línea de investigación para estudiar las preferencias dramáticas y los criterios de montaje. Para hacer una comparación, hay que tomar en cuenta que en la Ciudad de México en 2015 hubo aproximadamente 600 producciones profesionales de acuerdo con Cartelera de Teatro.<sup>41</sup> Estos números evidencian dos puntos que interesan para esta tesis. Primero, la producción teatral en los estados está creciendo rápidamente. En consecuencia, la dramaturgia de esas zonas requiere atención tanto académica como editorial. Con el fin de dar representatividad a la dramaturgia del país, es necesario que los editores busquen, publiquen y difundan el trabajo de los escritores de todo México. Y, segundo, el número de producciones de la capital es casi equiparable al del resto territorio. Esto demuestra la intensa actividad teatral en la capital y su preponderancia. Por tanto, se reconoce la dificultad de las editoriales para integrar equitativamente a los dramaturgos de todos los estados en una colección o en todo su catálogo.

---

<sup>41</sup> A diferencia de los anuarios dedicados a la actividad teatral fuera de la capital de México, no hay uno que registre de manera organizada y sistematizada las actividades profesionales en la Ciudad de México. Por tanto, se recurrió a fuentes no académicas para hacer un estimado: la página electrónica *Cartelera de Teatro*, [carteleradeteatro.mx](http://carteleradeteatro.mx) (consulta: 2 de noviembre de 2019), cuyo propósito es anunciar toda la actividad teatral posible.

En este eje, se observan dos posturas en las editoriales. La mayoría de las colecciones —veintiuna de las veintiséis— publican principalmente textos dramáticos de una región; casi siempre es la Ciudad de México, Teatro Ex-Céntrico es la única que atiende otra región puesto que se centra en los autores comunitarios del Estado de México. La minoría de las colecciones —cinco— incluyen obras de teatro de diferentes regiones; lo cual refleja una voluntad por retratar la situación actual y su diversidad.

*Primera postura: publicar textos de una región*

Las colecciones que adoptan la primera postura, centrarse en una región, son las cinco de Ediciones El Milagro, las seis del Fondo de Cultura Económica, las dos de Los Textos de La Capilla, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público y Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato; y Libros de Godot, El Gato de Godot, El Espejo de Godot, Colección Rascón Banda, Teatro Ex-Céntrico y El Joven Godot de Libros de Godot. En estas colecciones se observan diferentes grados de inclusión a dramaturgos de otras regiones y se fomentan determinados diálogos centrados en algunos de los criterios revisados anteriormente: los archipiélagos y la trayectoria de los escritores.

Como ejemplo de una postura por completo centralista, se encuentra Fondo de Cultura Económica, que publica casi exclusivamente dramaturgos con trayectoria en la Ciudad de México. A partir de lo que hemos estudiado en los apartados anteriores, comprendemos que esta editorial no sigue el ritmo de producción dramática debido a que sus publicaciones tienen como propósito reconocer la trayectoria de los escritores y prioriza los otros géneros literarios. Recordemos que Letras Mexicanas es una colección que pretende construir y divulgar un panorama de la literatura mexicana; en concordancia a esta postura, la editorial ha seguido este proceso de manera gradual y ha incluido a los autores de otras partes del país; por ejemplo, en poesía se encuentran Jorge Aguilar Mora de Chihuahua, Neftalí Beltrán de Veracruz y Luis Cortés Bargalló de Baja California; y en la narrativa, Carmen Báez de Michoacán, Sergio Pitol y Sergio Galindo, ambos de Veracruz. A diferencia de esta inclusión en los otros géneros, en dramaturgia se publican autores como Carballido, Hernández, Olmos, Vilalta, Azar y Berman, quienes comenzaron a escribir desde 1950 hasta 1980, cuando la Ciudad de México era el centro cultural y artístico. Carballido, Olmos y otros más

comparten la misma historia: nacen en un estado y se asientan en la capital para forjar una carrera. Se puede considerar como excepción a Liera, dado que es de los primeros que estudiaron en la capital y volvieron a su ciudad natal; hay que tener en cuenta que su trabajo influyó tanto en Culiacán como en la Ciudad de México (Gann, 1991b; Partida Tayzan, 2002b; Chabaud y Salvat, 2008; Ita y Salvat, 2008). La diferencia del ritmo de publicación de dramaturgia y otros géneros evidencia que la editorial está en proceso de apertura a las creaciones de otras regiones, pero que no ha tocado aún al género dramático; además, revela que se mantiene una visión convencional de la dramaturgia, ligada al realismo y a lo fantástico, que se está modificando con los materiales de Berman y Liera, por proponer textos que corresponden a los juegos escénicos. Por ahora, esta colección ha servido para integrar la dramaturgia en la literatura mexicana, a pesar de que sean pocos los autores incluidos, y para poner autores representativos al alcance de un público numeroso gracias a la distribución y el tiraje.

En esta postura centralista, detectamos factores que favorecen la inclusión de textos dramáticos de otras regiones del país, en ocasiones son unos cuantos escritos y otras veces ocupan el tercio de la colección. Los factores se pueden dividir en los aspectos prácticos, vinculados con la sede de edición o creación, y en el contexto social e histórico, que ha modificado las condiciones artísticas y culturales del país y, por ende, ha movilizó la dramaturgia.

Dentro de los motivos prácticos, encontramos las colecciones que son fruto de los talleres de dramaturgia, Libros de Godot de la editorial homónima y Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla, que se llevan a cabo en la Ciudad de México. Naturalmente, esto favorece que la atención se centre en los autores de la capital; se incluyen pocos escritos de autores foráneos, quienes residen temporalmente en la ciudad sede, como Nora Coss (Coahuila) y Conchi León (Yucatán). La atención se focaliza en la diversidad, tal como lo explica Estela Leñero (2011b) sobre las obras que se publicaron de su taller en Libros de Godot:

Cada libro contiene obras escogidas a partir de la diferencia. La pluralidad como punto de vista de la elección. Drama, comedia, leyendas, historias con contenidos sociales o cibernéticos, obras realistas u oníricas, lineales o fragmentadas.

Esta declaración refleja un interés por la diversidad que se constata en los textos publicados. Por los fines y los alcances de ambos talleres, no se puede

plantear un discurso regionalista; más bien, cumplen con el propósito de mostrar textos diversos y de calidad (como ya se discutió en el apartado anterior).

Otro caso práctico es la colección Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot — la única cuyos textos no provienen de la capital, sino del estado de México— ya que reúne las obras de teatro del festival de dramaturgos comunitarios, que comúnmente se celebra en Ozumba o Amecameca. La mayoría de los textos dramáticos corresponden a este colectivo; algunas veces, participan escritores provenientes de otras regiones y que habitan en la zona, como Ovando (Chiapas); y otras veces, son autores invitados, como Olga López (Oaxaca). A diferencia de las dos colecciones anteriores, la apertura a otras regiones sí está dentro de la postura de este colectivo, Enríquez (2012c, p. 10) lo declara explícitamente:

Nuestro propósito es contar con sedes alternas en varios estados. Nuestra esperanza es que la gente de distintas partes de la república se conozca en su esencia por medio de la dramaturgia comunitaria mexicana, arca abierta que resguarda y prodiga el gran tesoro nacional: las historias de nuestros vivos, de nuestros muertos, de los inmortales y de algunos vivales.

Al comparar las tres colecciones, vemos que los talleres de dramaturgia en la Ciudad de México se centran en la exploración dramática y la visión regional es un punto ciego provocado por asuntos prácticos-geográficos e, incluso, por una visión centralista (fomentada por la historia social y cultural). Como ejemplo de las consecuencias de esta visión centralista, Mijares (2008, p. 340) describe sus dificultades en la década de 1990 para dinamizar los estudios sobre la dramaturgia del norte y de otras partes del país ya que los investigadores no consideraban relevantes estos trabajos si no tenían vínculo con la capital o simplemente no les prestaban atención. En cambio, Teatro Ex-Céntrico es consciente de lo significativo de mostrar la labor de diversos lugares del país, dadas las múltiples culturas, lenguas, tradiciones y relatos. Así que colecciones como esta, que se centra en un solo espacio, con cierta apertura, adquiere valor porque dejan constancia de la actividad teatral y de los procesos creativos de una zona específica y diluyen el discurso centralista, lo cual puede favorecer un diálogo entre regiones, tal como ocurre entre archipiélagos, con el fin de reconocer los puntos de unión y las diferencias entre espacios.

El contexto histórico y social ha sido determinante en la apertura de las colecciones a las dramaturgias de diversas regiones. Como hemos visto hasta ahora, el desarrollo de la dramaturgia fuera de la Ciudad de México tomó fuerza

en la década de 1980 y es a fines de la década de 1990 que se adquiere consciencia de este fenómeno y se empieza a analizar. Y aún faltan estudios ya que los estados del sur no cuentan con investigaciones equiparables a las de la dramaturgia del norte.

Un ejemplo representativo es Teatro de Ediciones El Milagro por la trayectoria y el renombre que ha alcanzado. Por la fecha de fundación, 1992, es natural que la atención se haya centrado en la dramaturgia de la capital. Pasaron once años para que se integraran autores de otras regiones: Liera (Sinaloa) con el libro *Dulces compañías* en 2003 y, después, Salcedo (de Jalisco y asentado en Baja California) con *La ley del rancho* en 2005.<sup>42</sup> A partir de esta fecha se incorporaron otros autores de la región norte: López Reyes (Sonora), Garza (Nuevo León), Zúñiga (Chihuahua) y Galindo (Nuevo León).

Por un lado, se observa que la introducción de otras regiones se debe a dos autores, Liera y Salcedo, que en algún momento tuvieron trayectoria en la capital y después se asentaron en otro espacio. Así que la visión centralista se ha diluido inicialmente por valorar el trabajo de personas que comparten su experiencia en la capital y en otros espacios, más que por explorar y establecer vínculos entre zonas, como sí ocurre con los dramaturgos extranjeros que se incluyen en esta colección (aspecto que estudiaremos en el siguiente apartado). Por otro lado, se advierte que los autores que se incluyeron posteriormente corresponden a los que Mijares (1997, 1998, 1999, 2008) y Galicia (2007, 2013, 2015) identifican como la *dramaturgia del norte*. Por ende, la editorial reconoce la relevancia del crecimiento dramático de dicha zona; no obstante, no otorga una representatividad acorde a las dimensiones de la producción dramática de la zona norte. Galicia en sus libros *Dramaturgia en contexto*, vol. 1 (2007) y vol. 2 (2015), entrevista a treinta y seis autores que provienen de esta región y que reconocen rasgos particulares. No se puede considerar esta situación como un rechazo, más bien, es producto del punto ciego que generó la visión centralista y que las editoriales han afrontado de distinta manera. En este caso, se ha abierto el panorama de forma gradual y desde un interés por reconocer los vínculos dramáticos, y después se plantea un diálogo entre regiones; por ejemplo, Beardsell (2005) analiza en su texto introductorio los aspectos escénicos de

---

<sup>42</sup> El libro *Dulces compañías* de la colección Teatro contiene estos textos dramáticos de Liera: *Dulces compañías*, *Al pie de la letra*, *Bajo el silencio*, *Un misterioso pacto*, *Los negros pájaros del adiós* y *Cúcara y Mácara*. De la misma colección, *La ley del rancho* de Salcedo contiene la obra teatral del mismo nombre y *El olor de la guerra*.

Salcedo, que se hermanan con los juegos escénicos, y los cambios en la estética que se producen por el ambiente norteco.

El contexto social y cultural ha favorecido una mayor inclusión de dramaturgos de diversas regiones en las colecciones que surgieron después del año 2000, cuando ya hay una noción de la diversificación geográfica en la dramaturgia mexicana por el trabajo de estudiosos ya mencionados —De Ita (1991, 1992, 2004; Ita y Salvat, 2008), Partida Tayzan (2002b, 2003b, 2018), Galicia (2006a, 2007, 2011, 2015) y Mijares (1997, 1999, 2008, 2012; 2008)—. Estas colecciones incluyen en sus títulos hasta un tercio de autores que no provienen de la Ciudad de México: *La Centena y Teatro Emergente*, de Ediciones El Milagro, *Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato*, *Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla* y *El Joven Godot* de Libros de Godot.

En *La Centena* se identifica una postura semejante a la de Teatro de la misma editorial, su selección está permeada por una visión centralista; sin embargo, su apertura es mayor debido a que su creación es diez años más reciente. Esta década de diferencia marca una visión distinta, que ya está permeada por los conocimientos y la valoración de la dramaturgia del norte; pocos dramaturgos provienen de otras regiones, como Guiochíns (Veracruz) y Reyes (Jalisco). El factor que no favorece una mayor apertura a las regiones es el propósito de la colección, divulgar textos del último cuarto del siglo XX, periodo en que la producción artística y la atención crítica y editorial todavía se experimentaba mayoritariamente en la capital. No obstante, es una colección abierta a la diversidad y a establecer vínculos por medio del diálogo de dos archipiélagos, los juegos escénicos y lo discursivo, que en algunas obras dramáticas han marcado continuidad o un cuestionamiento frontal a los intereses temáticos y estéticos; por ejemplo, sobre asuntos de la frontera hay un diálogo de estilos entre los juegos escénicos de *El viaje de los cantores* (e. 1990, p. 2002), de Salcedo; y lo discursivo de *Cartas al pie de un árbol* (e. 2001, p. 2004), de Norzagaray; en el compromiso social se aprecian variaciones temáticas, desde los conflictos de los estudiantes en *Octubre terminó hace mucho tiempo* (e. 1972, p. 2003), de Campesino, a la visión de poblados destruidos en *Más allá... el cielo* (e. 2003, p. 2004), de Galindo.

En otras colecciones, también se aprecia que la diversidad regional se limita por los propósitos de las editoriales; por ejemplo, las que se dirigen al teatro de



joven público: Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público y El Joven Godot. Es probable que esta tendencia se modifique con el paso del tiempo; al menos en la primera colección, la segunda ha detenido la publicación. Así que convendrá constatar la dinámica de las líneas editoriales con respecto a este eje de análisis en un periodo posterior.

En algunos casos, no se identifica otro motivo fuera de la visión centralista que limite la inclusión de autores de diferentes regiones. Teatro Emergente y Dramaturgia Mexicana son colecciones muy recientes, dentro de un contexto que está consciente de la diversidad regional y con mayor contacto entre escuelas y centros artísticos (como ejemplo están las colaboraciones con la Universidad Autónoma de Nuevo León y el Instituto Chihuahuense de la Cultura que han hecho en Ediciones El Milagro y Paso de Gato); sin embargo, la presencia de la Ciudad de México sigue preponderando. Por tanto, se infiere que este centralismo forma parte del criterio de selección.

En la actualidad, hay un discurso que mantiene la atención únicamente en lo que se produce en la capital. Este discurso también ha influido en el ámbito académico y de investigación. Mijares (2008, p. 340) comenta las resistencias y las evasiones que detectó en sus colegas investigadores para estudiar la dramaturgia fuera de la Ciudad de México. Se requiere modificar este punto de vista para cumplir cabalmente los propósitos de las dos colecciones. Teatro Emergente necesita asumir que las nuevas voces, como las describe Moya (2018), provienen de diferentes partes del país. Una actitud semejante se requiere en Dramaturgia Mexicana, puesto que esta colección pretende incluir “los textos que representen lo mejor de la dramaturgia contemporánea mexicana” (Los Textos de La Capilla, 2015, p. 1). Por lo que hemos estudiado hasta ahora, tenemos conciencia que para representar la dramaturgia mexicana hay que incluir autores de todas partes de la república.

*Segunda postura: representar diferentes regiones del país*

La segunda postura de este eje consiste en integrar de manera equitativa textos dramáticos de escritores de diferentes regiones. Esta postura se identifica en cuatro colecciones: la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, la revista *Paso de Gato* y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato; y Círculo Lector de Libros de Godot.

Esta última colección es peculiar porque se compone de cuatro obras representadas en el Centro Cultural El Círculo Teatral, encabezado por Alberto Estrella y Víctor Carpinteiro (Libros de Godot, 2016). Dos títulos son de Medardo Treviño, oriundo de Tamaulipas; otro de Carballido, de Veracruz; y uno más de Rascón Banda, de Chihuahua. Aunque los últimos dos nacieron fuera de la Ciudad de México, sí desarrollaron ahí trayectoria. En este caso, los encargados del teatro fueron quienes eligieron los textos para la puesta en escena y, en consecuencia, las que se publicaban. Este espacio se ha dedicado, en palabras de Perla Schwartz (2017), “a impulsar los dramaturgos mexicanos y latinoamericanos”. La selección coincide con esta descripción, Estrella y Carpinteiro han elegido obras de teatro con contenido social y escritas por autores con amplia experiencia. Se aprecia también un interés por divulgar en la capital lo que se hace en el resto del país y de América Latina. Esta acción conlleva naturalmente a una actitud inclusiva entre regiones. Así que la postura de esta colección se debe a factores ajenos a la editorial, pero que esta respalda con su publicación.

Como hemos visto, dada su larga trayectoria, *Tramoya* ha experimentado transformaciones en sus criterios que han favorecido su adaptación a la realidad dramática de cada momento. En los primeros años, 1984-1990, la tendencia se inclinaba hacia los textos de la zona central (Ciudad de México, Guanajuato y Puebla) y algunos de los autores que se formaban en la Universidad de Veracruz. A partir de la década de 1990, se incorporaron autores de otras regiones, cuya procedencia era mayoritariamente del norte: Galindo, Liera, Salcedo. Algunas excepciones son Carlos Armando Dzul Ek y Conchi León de Yucatán. Debido a que las líneas de acción incluyen presentar textos de diferentes partes del mundo y recuperar textos antiguos (Beverido Duhalt, 2007), durante toda la existencia de la revista los autores de todo el país comparten presencia con dramaturgos extranjeros —como Nelson Rodrigues (Brasil) y Courteline (Francia)— o de otras épocas —como Dávalos y Gamboa—. Esta diversidad de orígenes y épocas favorece una visión global de la dramaturgia y un diálogo entre los textos mediado en gran medida por los artículos, las reseñas y las presentaciones que acompañan a la revista. Así que se aprecia que *Tramoya* ha construido una perspectiva dinámica que favorece el contraste entre piezas diversas y esta acción pone en el mismo nivel a las obras dramáticas, las dota de vigencia y da la oportunidad de cuestionarlas y de ponerlas en contexto.

En contraste a *Tramoya*, la revista *Paso de Gato* y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana plantean una representatividad equitativa entre las diversas regiones desde sus inicios. El interés por reunir y difundir textos de diferentes partes de la república mexicana se manifiesta explícitamente en la descripción de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana: “con obras de autores mexicanos de todos los lugares del país” (*Paso de Gato*, 2019, p. 53) y se infiere en el deseo por mostrar un panorama de la dramaturgia actual en la revista: “en la sección Estreno de Papel, la que —en los más de sesenta números que hasta ahora se han editado— ha publicado tanto a autores jóvenes como consagrados de diversos países y grupos” (*Paso de Gato*, 2019, p. 175). Estas presentaciones son coherentes con los títulos que se presentan en cada colección, hay una proporción semejante entre los textos de la Ciudad de México y el resto del país.

Esta actitud es posible gracias a que, como explicamos antes, *Paso de Gato* surgió en un momento en que ya había consciencia de la diversidad geográfica en la dramaturgia. La tendencia hacia la región nortea existe en estas colecciones como en las que hemos discutido previamente. La diferencia radica en que sí hay apertura a los creadores de otras regiones que se presentan como casos aislados, no como parte de la dramaturgia de una región definida, como Ricaño en Veracruz y León en Yucatán. La predominancia del archipiélago de lo discursivo ha servido como factor aglutinador de esta colección, porque los textos del centro y del norte del país comparten características con este archipiélago y justamente estas semejanzas resaltan las particularidades de la visión de cada región: los del norte se interesan por el desdoblamiento de planos y por las temáticas vinculadas con la frontera, la migración, el narcotráfico, las dificultades de vivir en zonas desérticas y los feminicidios; y los del centro juegan con los discursos narrativos y se interesan por los conflictos individuales, como las relaciones de pareja, las dificultades y las ventajas para convivir con las nuevas tecnologías de por medio, los cuestionamientos sobre el sentido de la vida dentro de una rutina marcada por el trabajo y la insensibilización ante los conflictos ajenos.

Entonces, las revistas *Tramoya* y *Paso de Gato* y la colección Cuadernos de Dramaturgia Mexicana son las que han favorecido una visión representativa de la dramaturgia de varias regiones del país. Esto se ha fomentado por la consciencia de que una mirada descentralizada favorece la representatividad de la dramaturgia y se abre a la diversidad y por el ritmo de publicación, que mantiene a los editores en búsqueda constante. La perspectiva de estas

colecciones aún mantiene una relación con la capital, el centro, pero ya lo valoran de otra manera, al yuxtaponer los textos, se le da una jerarquía semejante que al resto de los territorios. Estos cambios favorecen una reconstrucción de la historia y la teoría dramática nacional al ofrecer diversidad territorial.

#### *Recuento general*

Al valorar globalmente las posturas que han adoptado las editoriales, es notorio que predomina aún una visión centralista que algunos factores están modificando, como los estudios de De Ita (1991, 1992, 2004; Ita y Salvat, 2008), Mijares (1997, 1999, 2008, 2012; 2008), Partida Tayzan (2002b, 2003b, 2018) y Galicia (2006a, 2007, 2011, 2015); y la influencia de la trayectoria creciente de autores de diferentes zonas, como los del norte —Salcedo y Colio en Baja California, Treviño en Tamaulipas, López Reyes y Galindo en Sonora, entre otros—, algunos de Veracruz como Guiochíns y Ricaño; de Yucatán, León; y Vázquez, quien es originario de Tijuana, Baja California, y ha vivido en Xalapa, Veracruz, y la Ciudad de México.

Esta cantidad de autores demuestran que hay mucho trabajo por hacer para preservar y difundir las teatralidades de cada rincón del país. La labor de Paso de Gato puede tomarse como ejemplo del rumbo que se puede tomar. Por un lado, se integran textos de diferentes procedencias en Cuadernos de Teatro. Por otro lado, se dedican antologías a los textos de determinados estados de la república. En los años recientes, en la colección Artes Escénicas Serie Dramaturgia se han incluido dos antologías, cada una dedicada a estados de la república mexicana, que no pertenecen al norte: *Dramaturgia jalisciense contemporánea. Antología* (2017) y *Dramaturgia poblana contemporánea. Antología* (2018). Este tipo de publicaciones favorecen el diálogo entre regiones y combaten la visión centralista de la Ciudad de México. Aunque estas ediciones salen del periodo estudiado, 1984-2015, las mencionamos porque comprueban que hay una visión regional en Paso de Gato en que la Ciudad de México deja de ser el centro, a pesar de la numerosa producción dramática. Esta situación puede impulsar a los autores, como ocurrió con las publicaciones de Editores Mexicanos Unidos y Molinos de Viento con los autores de la nueva dramaturgia mexicana.

En general, la apertura se aprecia en las editoriales especializadas en teatro —Paso de Gato, Libros de Godot y Ediciones El Milagro— y, a ritmos distintos,

van incorporando textos dramáticos de diferentes regiones. Fondo de Cultura Económica es la única editorial que aún no adopta una actitud abierta, dado que los fines de su colección no favorecen un mayor número de títulos con textos dramáticos.

Además, las observaciones de este apartado comprueban la influencia de las investigaciones en los movimientos editoriales. El trabajo de Mijares (1997, 1999, 2008, 2012; 2008) es emblemático. Abre un estudio sobre la dramaturgia del norte y hace una valoración de sus características y de los rasgos que la distinguen de la que se crea en la Ciudad de México. Galicia (2006a, 2007, 2011, 2015) continúa estas líneas de investigación. Su trabajo ha sido tomado en cuenta en las editoriales para enriquecer sus publicaciones. Por ejemplo, Mijares estuvo a cargo de la Colección Rascón Banda de Libros de Godot. En adición, en la revista *Paso de Gato* se abre la sección destinada a artículos sobre las actividades del teatro en los estados y dedica un dossier en el número 14-15 (2004) al teatro del norte. Estas acciones alimentan el propósito de publicar en Cuadernos de Teatro a autores de todas las partes del país, tal como lo anuncia en *Catálogo de publicaciones* (Paso de Gato, 2019). Lo deseable, con el fin de dar mayor representatividad al teatro de todo el país, es que se abran campos de investigación para la dramaturgia de otras regiones y, en consecuencia, se influya en las líneas editoriales para incluir y representar su producción dramática.

#### 2.1.4. La apertura a otros géneros literarios y nacionalidades

En ocasiones se han creado proyectos exclusivamente para teatro mexicano y, en otras, se integran en colecciones con criterios más amplios, como presentar la literatura del país en Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica o divulgar el teatro contemporáneo en Cuadernos de Teatro de Paso de Gato.

Tengamos en cuenta que las publicaciones que anteceden al periodo estudiado, 1984-2015, surgieron como parte de los esfuerzos para impulsar a los autores de aquel momento y que se denominaron “nueva dramaturgia”. Serret integró las obras de Tovar, Rascón Banda y Villegas en la colección Molinos de Viento, que contenía ya otros géneros literarios; así como lo hizo Carballido en Editores Mexicanos Unidos y *Tramoya* con Berman, Herrera, Liera, González Dávila y Leñero, entre otros. Por la relevancia que Carballido le daba a los textos dramáticos, quien como los consideraba “termómetro principal de la salud de un

teatro" (1975), fundó la revista *Tramoya* e incluyó textos de diferente tipo, como artículos, entrevistas y reseñas. Con ello, los textos dramáticos se integraron en el mundo editorial de ese momento acompañados de otros textos con la finalidad de orientar a los lectores y favorecer la apreciación de los escritos y de sus creadores.

Esta postura inclusiva es la que encontramos con mayor frecuencia. Dieciséis de las veintiséis colecciones estudiadas presentan los textos dramáticos al lado de textos de otras nacionalidades o de otros géneros (literarios, académicos y periodísticos). Las otras diez adoptan una postura exclusiva, es decir, se enfocan únicamente en la publicación de teatro mexicano. A continuación, estudiaremos cada una de estas perspectivas para comprender el discurso que se encuentra en estas líneas editoriales.

*Primera postura: integrar el teatro con autores extranjeros o literatura mexicana*

Las colecciones han aplicado la postura inclusiva por medio de tres estrategias. A continuación, las enumeramos y en los párrafos siguientes las explicaremos con algunos ejemplos. La primera se observa solamente en las revistas, *Tramoya* y *Paso de Gato*, la cual consiste en integrar los escritos de manera práctica y temática, los textos dramáticos se yuxtaponen a los artículos, reseñas, entrevistas, etcétera. Nueve colecciones emplean una segunda estrategia, en la que se plantea un criterio unificador —ya sea el género literario, la nacionalidad o el destinatario— que admite la diversidad en otros aspectos; por ejemplo, Teatro de Ediciones El Milagro tiene como criterio presentar textos dramáticos e integra piezas de creadores mexicanos y de extranjeros; o Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica, cuyo criterio integrador son los escritores mexicanos y contiene diversos géneros literarios. Cinco colecciones emplean la última estrategia, que se basa en generar un proyecto editorial con un propósito definido y seccionarlo en colecciones que se unifican por el género o la nacionalidad de los textos, como el proyecto de Conaculta, La Centena, cuyo objetivo es exhibir la literatura mexicana del último cuarto del siglo XX y se divide en cuatro colecciones según los géneros: Poesía, Ensayo, Narrativa y Teatro.

La primera estrategia surge de la naturaleza divulgativa de las revistas *Tramoya* y *Paso de Gato*. Cada una la desarrolla con un enfoque distinto. *Tramoya* considera los textos dramáticos como parte central de las publicaciones y *Paso de*

*Gato* los valora como un elemento clave, pero no el único, para abordar temas relacionados con las artes escénicas. Esta diferencia plantea una dinámica distinta en cada revista.

Martínez y Córdova (2018) explican que la actividad central de *Tramoya* es difundir obras de teatro, dada la carencia de publicaciones periódicas que priorizaran la dramaturgia y que el resto de los textos que se incluyen funcionan como acompañantes, ya sea por un vínculo con la obra, con el tema o la época. La organización ha sido flexible durante la vida de esta publicación, pues no hay secciones fijas ni una ordenación predeterminada. Los hilos conductores, por lo general, se establecen de tres maneras: la primera es la relación directa entre las piezas teatrales y los artículos que hablan de estas, la segunda es mantener una relación geográfica entre las piezas y los artículos, es decir, que el material proviene del mismo país o región; y, la tercera es la relación temática, o sea, las obras y los artículos tienen relación por abordar un tema específico.

La primera relación es de las más sencillas que se pueden establecer. Por ejemplo, en el primer número de *Tramoya*, 1984, se incluye una obra de teatro de Villegas, *Mucho gusto en conocerlo* (1984). Este título da pie a dos artículos en que dialogan Espinosa —“Mucho gusto en conocerlo, Óscar Villegas”— y Villegas —“Igualmente, Tomás”—. Este tipo de relaciones directas permiten que un crítico, un creador o el mismo dramaturgo discuta algún aspecto de una pieza en específico. Tal como ocurre con el artículo “Estas tres obras” de Hernández en el número 12-13 (1987) en que ella presenta y comenta su experiencia con obras de su autoría: *Oriflama* (e. y p. 1987), *El orden de los factores* (e. 1982, p. 1987) y *En una noche como esta* (e. 1982, p. 1987). Su artículo orienta la atención del lector hacia la aceptación de temas que no son exclusivamente mexicanos —una idea que responde al ánimo nacionalista de décadas anteriores— y al deseo de divulgar obras fuera de los montajes que ella considera fallidos, por la falta de sutilezas en las actuaciones. Así se abre una invitación al lector por descubrir los matices y las sutilezas en los diálogos de estas obras. Este tipo de relación sirve de refuerzo para los números en que predomina la relación temática o la geográfica.

Con respecto a la segunda relación, la geográfica. Hay que tomar en cuenta que hay números que se han dedicado a la producción de un país o región, como Argentina (núm. 87), Cuba (núm. 89), Chile (Núm. 93), Nuevo León, México (núm. 91), y el teatro serbio (núm. 73). Salcedo (2010) considera que estos números han ampliado el panorama dramático en México, gracias a que son

textos de calidad que reflejan la realidad de su lugar de origen y porque incluso funcionan como espejo del contexto mexicano, como *El doctor zapatero*, de Dusan Kovachevich, que plantea paralelismos del territorio de origen, el balcánico, con el latinoamericano. Otros números alcanzan una unidad por el tema, como las pastorelas (núm. 97), el homenaje a Lorca (núm. 57) o varios que se centran en el teatro infantil (núms. 19-20, 42, 54, 67 y 79). Estos números cobran relevancia porque dan cuenta de las transformaciones que ha vivido el teatro infantil. Desde la década de 1990 se va reduciendo el tono moralizante y prescriptivo del teatro dirigido al público infantil y, gradualmente, se introducen temas más complejos y se emplean recursos críticos. Por ejemplo, las obras de Valenzuela mantienen un interés recreativo e imaginativo, *El buen equipo* (1989) y *Haremos un jardín* (1989); más adelante, Trevino plantea un conflicto social por medio de imágenes infantiles en *En la tierra de las urracas* (1998) y Sabido escribe la pastorela *Sor Juanita vs los diablos panzones* (2004) en que introduce a los niños al mundo literario de la poetisa sor Juana Inés de la Cruz y plantea conflictos sociales de la época colonial con la época moderna.

Salcedo (2010) califica como un libro independiente a cada número a causa de la relación estrecha entre los escritos. Como consecuencia de esta vinculación, esta revista es un material de referencia para conocer piezas teatrales y de consulta de datos, explicaciones y opiniones (Martínez y Córdova, 2018). Adicionalmente, con las relaciones entre los artículos y los textos dramáticos se revela que el consejo editorial está interesado en presentar varias dimensiones de la dramaturgia como las puestas en escena, el contexto histórico o cultural, la relevancia temática, los valores literarios, la labor de los creadores y la recepción del público. De este modo, constatamos que el propósito principal de la revista, dar a conocer obras de teatro, se ha cumplido a lo largo de su existencia. Asimismo, se ha abierto la perspectiva para dar cuenta que el texto dramático no solo es un elemento de la creación escénica sino que también es un motor en otros ámbitos, pues los artículos dan cuenta de la influencia que tienen las obras en lo social, lo cultural y lo educativo.

En cambio, *Paso de Gato* adopta una postura distinta ante el texto dramático. En la presentación del *Catálogo de publicaciones* (Paso de Gato, 2019) se explica que “la publicación asume el compromiso de convertirse en una revista con una línea temática de análisis de las artes escénicas, en la sección Dossier y de difusión de la dramaturgia en la sección Estreno de Papel” (2019, p. 175). Ambas secciones



son constantes hasta la fecha y se agregan secciones fijas como las que se dedican a estudiar y difundir la labor de profesionales teatrales como Homenaje, In memoriam y Perfil, que se dedican a hablar de la labor de profesionales escénicos, y como las que incluyen artículos y noticias sobre la actividad teatral de los estados de la república mexicana.

De esta estructura, se puede inferir que las secciones no tienen una relación de subordinación a los textos teatrales como los artículos en *Tramoya*, sino que se mantienen unidos por el foco temático al que se dedica cada número. Dicho foco, genera puntos de unión y tensión que dinamizan y enriquecen el diálogo entre las secciones. Por ejemplo, en el número 44 (enero-marzo, 2011) dedicado al teatro infantil, hay un evidente diálogo entre los artículos del dossier, como “¿Hay límites en el teatro para niños?”, de Amaranta Leyva; “La construcción de pensamiento crítico”, de Carlos Fos; y “Mamá, yo no vivo en Disneylandia...”, de Schoemann, en que se discute en dejar atrás la visión de niños indefensos e incapaces de formarse un criterio y, más bien, explorar las temáticas y los estilos que permiten que el público infantil y juvenil desarrolle su criterio. Estos materiales contextualizan la pieza teatral publicada: *¿Quién le teme al espantapájaros?*, de Carrasco, con la que desde una perspectiva de compromiso social se dirige a adolescentes para discutir la participación de niños y jóvenes en ejércitos, guerrillas, cuerpos paramilitares o como sicarios. Este texto problematiza la pregunta de Leyva: ¿hasta dónde se puede llegar con el teatro para jóvenes? Con estrategias de este tipo, la revista tiene la oportunidad de mostrar la diversidad de perspectivas y ofrece herramientas y preguntas (hechos, conceptos, argumentos y fuentes) para que el lector se forme su criterio.

Estas características evidencian que el enfoque no es primordialmente dramaturgico como *Tramoya*, sino que globaliza el hecho escénico y pone en discusión temas culturales y sociales, como la producción, la autoficción, el teatro callejero, la retribución social, etcétera. La revista integra los textos dramáticos a un diálogo reflexivo compuesto por artículos escritos mayoritariamente por creadores escénicos —dramaturgos: Leñero, Leyva y León; directores: Lomnitz y Schoemann; actores: Gramajo, Boetto y Minera; entre otros— y por unos cuantos especialistas —profesores: Escárcega y Wagner; e investigadores: Partida Tayzan y De Ita—. En consecuencia, el lector encuentra información de primera mano en que los creadores aportan su testimonio, analizan un tema desde su contexto y, en ocasiones, aportan su opinión y argumentos. Esta labor tiene el propósito

divulgativo y marca pautas y bases para investigadores, estudiantes y profesores sin tener necesariamente un tono académico.

El punto de vista de *Paso de Gato* se asemeja al de la revista *Assaig de Teatre*, que se publicó entre 1994 y 2010 bajo la dirección de Ricard Salvat en Cataluña. Ambas revistas pretenden dar voz a los creadores y dar bases para los estudiosos por medio de artículos con enfoques diversos, como la teoría, la experiencia escénica, el testimonio y las entrevistas. Los dos números dedicados al teatro mexicano, 29-31 (2001) y 62-64 (2008) se deben en gran medida a la labor de Ricard Salvat y a su comunicación con profesionales teatrales en México. En cambio, *Latin American Theatre Review*, de la Universidad de Kansas —a cargo del Departamento de Español y Portugués, fundada en 1967 y sigue activa a la fecha—, ofrece un punto de vista distinto porque muy raras veces publica textos dramáticos y presenta escritos informativos y analíticos cuyo interés central es estudiar las artes escénicas desde una perspectiva académica. En lo que respecta a los estudios del teatro mexicano destacan Burgess, Compton, Bixler, Nigro, Alzate, Galicia y Partida Tayzan.

La postura integradora de *Tramoya* y *Paso de Gato* favorecen que los lectores tengan una visión panorámica, informada y crítica de determinados aspectos del teatro: la primera se centra en la dramaturgia y la segunda en el quehacer escénico y su incidencia en el entorno social. La postura de ambas ha respondido a su contexto. El interés dramático de *Tramoya* en sus inicios, 1975, no era únicamente divulgativo, sino reivindicativo de la literatura dramática, puesto que existía el distanciamiento entre dramaturgos y directores. Gracias a esta labor, se conservan textos de la década de 1970, que mayoritariamente coinciden con los autores de la “generación perdida”, como Villegas, Olmos y Liera. Más adelante, en la segunda temporada de la revista, a partir de 1984, esta postura integradora de obras de teatro y artículos, entrevistas, reseñas y otros tipos de texto favorece el diálogo entre la escena y el texto al estudiar las diversas dimensiones de las piezas dramáticas. Esta postura es la que se mantiene hasta la fecha.

En la década de 2000, se suman los esfuerzos de *Paso de Gato* por difundir la labor dramática. Como hemos visto, se hace desde una concepción global de la creación teatral. Así que la declaración de José Sefami, cofundador de la editorial, “Nuestro objetivo ha sido impulsar las artes escénicas” (Piñón, 2016) contempla a la dramaturgia —en contraste a la concepción popular de la década

de 1970 que se oponía a los autores—. La complementariedad de *Paso de Gato* a la visión de *Tramoya* radica en igualar la jerarquía de las áreas escénicas y, si contrastamos los archipiélagos predominantes en cada una, se amplía la visión de la dramaturgia desde diferentes estéticas: la revista veracruzana explora mayoritariamente lo fantástico y lo realista, mientras que la capitalina se centra sobre todo en el compromiso social y lo discursivo.

Después de este tipo de integración, se encuentra la segunda estrategia, en que se establece un criterio unificador, ya sea el género literario, la nacionalidad o el propósito editorial. Las colecciones que aglutinan textos dramáticos de diversas nacionalidades son Teatro de Ediciones El Milagro, Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato y Círculo Lector de Libros de Godot.

Las que integran obras de teatro con otros géneros literarios como Letras Mexicanas y Lecturas Mexicanas de Fondo de Cultura Económica, en las que se pone a la par el teatro de Argüelles, Leñero y Olmos con la poesía y los ensayos de Paz y Reyes, y con la narrativa de Arreola, Fuentes y Rulfo.

El resto de las colecciones de esta editorial aglutinan los libros por un propósito común: Popular, cuyo objetivo es el fomento de la lectura por medio de libros de bolsillo de literatura, crónica e historia viva —así se reúne *Una mujer, dos hombres y un balazo* (e. 1981, p. 1989), de Vilalta, y *Rosa de dos aromas* (e. 1986, p. 1994), de Carballido, con *México y viaje al país de los Tarahumaras* (1984), de Artaud; *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal* (1964), de Fromm; y *México. Una breve historia del mundo indígena al siglo XX* (2000), de Hernández Chávez—. Centzontle agrupa libros que se pueden leer en un periodo breve, mezcla géneros, materias y nacionalidades —de este modo, *La danza que sueña la tortuga* (e. 1955, p. 2012), de Carballido, comparte espacio con *Pensando en la izquierda* (2008), de Aguilar Camín; *Sueño de un mediodía de verano* (2005), de Yannis Ritsos; y *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (2007), de Steiner. Biblioteca Joven es divulgativa y se compone de títulos que se consideran relevantes para el público juvenil —en esta colección también se encuentra *La danza que sueña la tortuga* (e. 1955, p. 1988), de Carballido, y se encuentra con títulos emblemáticos como *Un folletín realizado: la aventura del conde de Raousset-Boulbon* (1988), de Glantz; *El feminismo* (1983), de Andrée; *¿Remedios contra la corrupción? Cohecho, cruzadas y reformas* (1984), de Reisman. Fondo 2000 también tiene un propósito divulgativo, pero se dirige a un público amplio, incluye diversas materias: Historia, Biografía, Computación, Literatura y Lengua,

Psicología, entre otros —de este modo, *La verdad sospechosa* (1999), de Ruiz de Alarcón, se encuentra al lado de *El universo de Einstein* (1997), de Barnett; *Páramo de sueños* (1996), de Chumacero; *El estado* (1997), de Hobbes; y *Diario de guerra* (1998) de José Martí.

En general, estas colecciones otorgan la misma relevancia a sus componentes. Además de que la integración nutre el capital simbólico, orienta la percepción del lector para valorar a la dramaturgia mexicana tan importante como la de otras nacionalidades —como la proveniente de Francia, Italia y España— o como la literatura emblemática nacional —como la narrativa de Galindo, Glantz y Arreola o la poesía de Paz, Reyes y Rivera Garza—. <sup>43</sup> Ahora bien, las relaciones construyen visiones específicas en cada colección, de acuerdo con los títulos, los autores, los estilos y los temas predominantes.

Para formarse una idea de estas dinámicas, tomemos como ejemplo Teatro de Ediciones El Milagro. De acuerdo con su presentación (2019f), la colección Teatro tiene el propósito de mostrar la dramaturgia mexicana y extranjera; por lo general, los autores corresponden a la segunda mitad del siglo XX y han llamado la atención de los lectores y de los creadores escénicos. La colección comenzó con dos títulos que confirman este deseo: la obra mexicana *Sexo, pudor y lágrimas* (e. 1991, p. 1992), de Serrano —que estudiamos en el apartado anterior— y la pieza extranjera, *El contrapaso* (e. 1622, p. 1992), de Middleton y Rowley. Sobre la publicación del segundo título, Olguín explicó en una entrevista con Moisés Castillo (2012):

*El contrapaso* era una apuesta, un rescate bibliográfico, una obra desconocida en español. Fue un texto difícil que tradujo Juan Tovar. Lo que descubrimos a través de los años es que esta idea comercial no existe en el teatro y mira que lo hemos probado de todas las maneras posibles.

---

<sup>43</sup> Los escritores que mencionamos son emblemáticos de la literatura del siglo XX en México. Entre los narradores incluimos a Sergio Galindo (Veracruz, 1926-1993), cuentista y novelista, reconocido por *Otilia Rauda* (1986) y *Los dos ángeles* (1984); Margo Galantz (Ciudad de México, 1930), poeta, ensayista y narradora, entre sus obras se encuentra *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres* (1996) y *México: el derrumbe* (2010); Juan José Arreola (Jalisco, 1918-2001), escritor y editor, reconocido por sus colecciones de cuentos como *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1972).

En cuanto a la poesía, mencionamos a Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998), poeta, ensayista y diplomático, reconocido por *El laberinto de la soledad* (1950) y *Árbol adentro* (1987), ganó el premio Cervantes en 1981 y el Nobel de literatura en 1990; Alfonso Reyes (Nuevo León, 1889-Ciudad de México, 1959), ensayista, poeta, narrador y diplomático, con sus obras completas en veintiséis tomos editados por Fondo de Cultura Económica; y Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964), escritora y profesora, entre sus obras se encuentra *La más mía* (1998) y *Los textos del yo* (2005).

Como la recuperación de textos no funcionó, los editores se centraron únicamente en autores que han escrito en la segunda mitad del siglo XX, tal como lo confirma su descripción y los títulos. La presencia de los creadores mexicanos —94 textos, 28 autores— es mayor que la extranjera —38 textos, 18 autores— puesto que se les ha otorgado prioridad en el proceso de conformación de la colección, tal como lo describe David Olguín en la misma entrevista:

Con un filtro de privilegiar textos contemporáneos y hacer un balance adecuado entre teatro universal y la dramaturgia mexicana. Arrancamos en ese entonces con autores más canónicos y conocidos: Héctor Mendoza, Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda. Luego bajamos a mi generación, la de Jaime Shabot [sic, por Chabaud], Luis Mario Moncada, Estela Leñero. Posteriormente, empezamos a publicar autores franceses, italianos, polacos, alemanes, ingleses. Sin embargo, el filtro más importante es la calidad del texto, eso es lo que más nos interesa.

Por este proceso, se colige que los editores ya se habían conformado una visión de estética y estilos de la colección cuando incorporaron a los autores extranjeros. Así que fue posible plantear un diálogo de referencias en que el punto de partida eran los títulos nacionales y los extranjeros fungían como reflejo y cuestionador del empleo de los recursos dramáticos y escénicos. Los interlocutores extranjeros que se han incorporado son Thomas Middleton (Inglaterra, 1580-1627) y William Rowley (Inglaterra, 1585(?)-1626), Leonardo Sciascia (Italia, 1921-1989), Dario Fo (Italia, 1926-2016), Peter Nichols (Inglaterra, 1927), Tullio Kezich (Italia, 1928-2009), Edward Albee (Estados Unidos de América, 1928-2016), Don DeLillo (Estados Unidos de América, 1936), Copi (Argentina, 1939 – Francia, 1987), Gao Xingjian (China, 1940), José Sanchis Sinisterra (España, 1940), Antonio Tabucchi (Italia, 1943 - Portugal, 2012), Suzanne Lebeau (Canadá, 1948), Savyon Liebrecht (Alemania, 1948), Bernard Marie-Koltès (Francia, 1948-1989), Larry Tremblay (Canadá, 1954), Michel Marc Bouchard (Canadá, 1958) y Fabrice Melquiot (Francia, 1972).

El conjunto se centra en escritores europeos y norteamericanos (casi no hay latinoamericanos ni asiáticos), entre los cuales se advierte una preferencia por los italianos, los francófonos y los angloparlantes. En general, dichos autores cuestionan la vigencia del teatro tradicional y proponen vías de exploración en cuanto a la representatividad y el empleo del lenguaje. Por eso, es posible encontrar entre los autores nacionales y extranjeros estructuras abiertas, episódicas, y exploraciones en las maneras de retratar a los personajes; sobre todo como símbolos de sectores sociales, como los marginados, los que gozan del

poder, los que pierden privilegios, los que cuestionan lo establecido, etcétera. Si tenemos en cuenta que el archipiélago preponderante en Teatro es el de juegos escénicos, podemos inferir que los intereses en estos creadores son las diversas maneras en que han explotado expresivamente los recursos escénicos y el desarrollo en planos simultáneos; sobre todo, en el nivel anecdótico y temático, lo que favorece una deconstrucción de la trama y que el lector interprete el sentido de la trama y de su contenido con el apoyo de su bagaje personal y cultural. Asimismo, hay un cuestionamiento de las relaciones de poder, como en Koltès y en Albee, que nutre las críticas sociales y culturales que plantean Vicente Leñero, Sabina Berman y Hugo Salcedo dentro de la colección.

Para ser más precisos, analicemos las relaciones de *La ley del rancho* (e. y p. 2005), de Salcedo, con el resto de la colección. Por un lado, esta obra mantiene paralelismos con *Roberto Zucco* (e. 1988, p. 1997), de Koltés, y *La historia del zoológico* (e. 1958, p. 1993), de Albee, por las relaciones entre los personajes. Los autores los orillan a una lucha de poder que se manifiesta en el espacio y en determinados objetos (la banca en Albee, y el bar y la soga en Salcedo); el desarrollo dramático se basa mucho más en esas relaciones que en una anécdota. En adición, las historias no tienen una estructura tradicional, sino que se presentan de manera fragmentada e incompleta, lo que mantiene la cohesión es el tema y los cambios internos y de estatus entre personajes (agresor/agredido, seductor/seducido, controlador/controlado...). Estos recursos suman para hablar de la marginalidad, la violencia y la desconexión entre grupos sociales, agregando de este modo al discurso de denuncia y reflexión sobre la violencia que está implicada en el individualismo, las aspiraciones al éxito y a los requisitos para integrarse socialmente. Varias obras nacionales y extranjeras se suman a esta visión: *Casanova o la humillación* (e. 2007, p. 2008), de Olguín; *Testosterona* (e. y p. 2013), de Berman; *Colette* (e. 2005, p. 2013), de Escalante; *Las musas huérfanas* (e. 1988, p. 2002), de Bouchard; y *Sangre Lunar* (e. 2001, p. 2008), de Sanchis Sinisterra.

Por otro lado, *La ley del rancho* conecta temáticamente con *Loretta Strong* y *El refri* de Copi y *Los endebles* de Bouchard. Estas obras abordan la homosexualidad desde diversos estilos, el grotesco y los juegos escénicos, en que se hacen evidentes las barreras sociales y se acusan los efectos de la marginalidad. Ya sea por medio de la farsa, *Loretta Strong*, o el melodrama, *Los endebles* y *La ley del rancho*, se muestra la dinámica en que los homosexuales se convierten en

seres exóticos o monstruosos porque la sociedad los excluye y los agrede. Los planos de acción o significado simultáneos, como el teatro dentro del teatro o lo simbólico, complejizan las acciones y dotan de ironía a la estructura. Se pueden establecer conexiones temáticas con estas mismas obras, mientras que *La ley del rancharo*, de Salcedo, se vincula con *El ogrito*, de Lebeau, y *La lección de anatomía*, de Tremblay, por las relaciones afectivas y la sumisión que se autoimpone para ser aceptado por otras persona; *Los endebles*, de Bouchard, se relaciona con *Colette*, de Escalante; y *Casanova o la humillación*, de Olguín, por los juegos de la memoria, por las maneras de construir un relato para definir la identidad y, por ende, hay conexión con el recurso metateatral, que se emplea de manera determinada para mostrar la situación actual y pasada de los protagonistas y se exploran diversas maneras de relatar los hechos para justificar o comprender una situación actual.

Este es el tipo de relaciones que se pueden encontrar entre los títulos de Teatro. Se vinculan por semejanzas en los recursos dramáticos, muy cercanos con los juegos escénicos, o en las temáticas, que tienen que ver con las relaciones interpersonales y sus implicaciones en el poder y la dinámica social. Esto aporta una visión analítica de situaciones individuales y colectivas que se pone en relieve con los cambios culturales y sociales que se vivieron en la década de 1990, como la crisis económica y el levantamiento indígena zapatista, ambos sucesos en 1994, donde la deconstrucción, la desestabilización y la fragmentación fueron herramientas para analizar las noticias y los discursos del gobierno —en cuanto a la economía y las acciones sociales— y para formar una actitud crítica y compleja ante los problemas antes mencionados.

Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato propone un discurso diferente al componerse exclusivamente de antologías en las que se integra de diverso modo la dramaturgia extranjera. Algunas recopilan únicamente a autores mexicanos (de las que ya hablamos en apartados anteriores), *Teatro breve: antología para formación actoral* (2011), *Las buenas y las malas palabras. Obras selectas* (2012), de Szuchmacher; *La magia de los títeres. Obras completas* (2013), de Cueto; otras se dedican a un país específico, *Dramaturgia chilena contemporánea: antología* (2013), *Dramaturgia colombiana contemporánea: antología I y II* (2013), *Dramaturgia cubana contemporánea: antología* (2015), *Dramaturgia venezolana contemporánea: antología* (2015) y *Dramaturgia uruguaya contemporánea: antología* (2015); y otras integran autores mexicanos con extranjeros, *Bordeando Shakespeare* (2012) —reúne obras de autores de Chile, Cuba, Argentina, México, España y Colombia— y

*Dramaturgia de Iberescena* (2012) —que incluye piezas teatrales fruto de la cooperación entre países del Programa Iberescena—. <sup>44</sup> Se advierte que el interés está centrado principalmente en divulgar la dramaturgia del mundo hispanohablante y proponer un intercambio de visiones culturales, sociales y estéticas que, en general, corresponden con los archipiélagos del compromiso social, lo discursivo y los juegos escénicos.

Desde el aspecto temático, el teatro latinoamericano marca una tendencia a la denuncia social —la violencia y la pobreza provocada por los abusos del poder político y el crimen organizado—; por tanto, es recurrente el empleo de fuentes periodísticas e históricas. Asimismo, se reflexiona sobre las consecuencias psicológicas y sociales de gobiernos cuestionables—como los de Venezuela y Cuba— o de periodos caóticos —como la violencia que provocó el narcotráfico en Colombia—. Desde el aspecto estilístico, las piezas teatrales desean romper las convenciones teatrales. Con el fin de conectar de manera más directa con el público, se exploran los niveles de intensidad, se emplean rasgos de la dramaturgia de lo real y recursos posmodernos, como la fragmentación anecdótica y temática, la inter y la hipertextualidad, las estructuras abiertas y la conexión directa con hechos vigentes en el contexto de cada comunidad.

Como la mayoría de los materiales están enfocados a un país, se facilita su estudio individualizado y se propicia que el lector reconozca las semejanzas y las divergencias estilísticas de un mismo lugar. El funcionamiento de las antologías es semejante a la de *Teatro breve: antología para formación actoral*, en que se incluyen obras de diferentes archipiélagos y muestran un panorama amplio situaciones sociales, desde los conflictos entre parejas hasta la búsqueda de mujeres jóvenes desaparecidas y actos de discriminación hacia indígenas y mujeres. La variedad de estéticas brinda la oportunidad a los actores de ejercitar diferentes espectros emotivos y recursos corporales. En las antologías en que se mezclan nacionalidades, la presencia de los textos mexicanos es menor, apenas hay dos textos —uno de Chabaud y otro de Olguín— en *Bordeando Shakespeare* y uno de Hiriart en *Dramaturgia de Iberescena*. Por ende, las obras extranjeras tienen

---

<sup>44</sup> La colección Artes Escénicas Serie Dramaturgia continúa incluyendo textos de autores extranjeros que no analizamos porque están fuera del periodo 1984-2015: *Dramaturgia centroamericana contemporánea: antología* (2017), *Dramaturgia catalana contemporánea: antología I y II* (2017), *Teatro completo I y II: Bernard Marie-Koltès* (2016). Damos cuenta de ellas para hacer constar el interés vigente de la editorial por integrar el teatro mexicano y el extranjero.



prioridad, rasgo que indica que la colección es una invitación a tomar una postura descentralizada y mirar hacia las obras de otros países.

El caso de *Círculo Lector* es mucho más sencillo por el reducido número de títulos: cuatro obras son mexicanas y dos más son extranjeras, del mismo dramaturgo, Mario Diament (Argentina, 1942). Como estudiamos anteriormente, esta colección se ha interesado en registrar las obras que se han montado en el Centro Cultural El Círculo Teatral, cuyo fin ha sido difundir obras de contenido social e impulsar a los escritores mexicanos y latinoamericanos. El vínculo de las obras es transparente: las relaciones personales entran en conflicto por las circunstancias sociales y su desarrollo es el que pone en tela de juicio los problemas tratados, como la migración en *En el centro del vientre*, de Treviño, el nazismo y la violencia en *Un informe sobre la banalidad del amor*, de Diament, y los efectos de la represión social después de la matanza de Tlatelolco en *Conversación entre las ruinas*, de Carballido.<sup>45</sup> Las piezas teatrales de esta colección se desarrollan en un ambiente íntimo provocado por la baja cantidad de personajes y por la ubicación en espacios personales. El discurso, en esta y la colección anterior, es el deseo por retratar la realidad latinoamericana, hermanar a las dramaturgias por medio de los nexos sociales y culturales. A diferencia de Teatro, que pone su foco en una región distinta y en las novedades dramáticas y no tanto en la realidad social de cada país.

En cuanto a la integración de diferentes géneros literarios, encontramos las colecciones de Fondo de Cultura Económica. Como hemos visto en los apartados anteriores, Letras Mexicanas y Lecturas Mexicanas han conformado un canon literario mexicano contemporáneo. Por ello, resulta esencial la inclusión de la dramaturgia para que sea posible considerarla como un esfuerzo emblemático. Ya hemos probado que la representatividad del teatro es menor al resto de los títulos y que los dramaturgos publicados son los que ya tienen un reconocimiento por experiencia en otros géneros, como Leñero, Castellanos y Azar, o por una trayectoria teatral probada, como Carballido, Hernández y Argüelles. La mayoría de estos escritores tienen relación con algunas tendencias literarias que

---

<sup>45</sup> Como mencionamos previamente, se conoce como “la matanza de Tlatelolco” a la represión que el gobierno ejerció sobre una manifestación social que ocurrió el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, ubicada en el centro de Tlatelolco, Ciudad de México. Este lugar está rodeado de edificios dedicados a la vivienda de familias. Unos agentes tirotearon desde los techos y otros más persiguieron a los manifestantes, en su mayoría estudiantes universitarios. El propósito de esta represión era acallar el movimiento social que se inició desde julio en que se integraron estudiantes, obreros y otros sectores. De este modo, el movimiento social no intervino ni interfirió en las Olimpiadas que se realizaron en octubre de ese año en México.

surgieron en las décadas de 1950 a 1970 en cuanto a los temas —el nacionalismo, la vida urbana, los indígenas, la crítica social, entre otros— y lo estilístico —el realismo, lo fantástico y la ironía—. Incluso, podemos aseverar que algunos han sido representantes de cierto periodos o movimientos, como Carballido y Hernández del realismo; Castellanos del indigenismo y Leñero de la crítica social de la década de 1970. En consecuencia, reconocemos que los editores valoran con mayor facilidad los aspectos literarios que los dramáticos —profundizaremos sobre este aspecto en el siguiente apartado—. Por su calidad y por el respaldo de la crítica, estos autores nutren el capital simbólico de la colección. A su vez, la reputación de estas colecciones ha favorecido a nivelar la dramaturgia mexicana al resto de la literatura; incluso a ponerla al alcance de un público más amplio que el que tienen las editoriales especializadas en teatro, Ediciones El Milagro, Paso de Gato y Libros de Godot. Por estos motivos, resulta esencial que se incluyan más títulos y autores que correspondan a las décadas de 1990 y 2000 con el fin de equiparar la diversidad y la representatividad existente en los otros géneros literarios.

El resto de las colecciones de Fondo de Cultura Económica integran textos en los dos niveles, géneros y nacionalidades, como consecuencia de su propósito divulgativo y se dirigen al público general o al juvenil. En estas colecciones, se observa una voluntad por integrar la cultura mexicana con la internacional; sobre todo, la norteamericana y la europea y abordarlo desde diferentes campos de conocimiento; sobre todo, los humanísticos, pero no exclusivamente; por ejemplo, la historia, la psicología, la filosofía, la economía y la antropología. La baja representatividad del teatro en comparación a la proporción del resto de los géneros refuerza la postura que apreciamos en las dos colecciones anteriores: faltan referentes para los editores, le dan mayor valor a lo literario y prefieren títulos probados por trayectoria y crítica. A continuación, numeramos los textos dramáticos incluidos en estas colecciones: Popular —veinte de cinco autores: Carballido, Castellanos, León-Portilla, Solana, Toscano y Vilalta—, Biblioteca Joven —tres de Carballido en un título—, Centzontle —una de Carballido, *La danza que sueña la tortuga*— y Fondo 2000 —incluye *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón en dos tomos—. La incorporación de estos títulos favorece que el público general se acerque al teatro y que lo considere un elemento esencial de la cultura y el conocimiento. Desde esta perspectiva, reafirmamos algunas observaciones de los apartados anteriores. La editorial prefiere escritores con una

trayectoria extensa y reconocida, como Carballido, que escribió desde la década de 1950, y Vilalta, cuyas obras datan desde la década de 1960; y que tengan un reconocimiento literario, como Carballido y Castellanos, que incursionaron en la narrativa y que ya hemos comentado anteriormente. A estas observaciones agregamos que las líneas editoriales de Fondo de Cultura Económica está comprometida en la construcción y divulgación de conocimiento. De esta manera, se entiende la inclusión de un título de León-Portilla, quien no es dramaturgo sino historiador y estudioso de la lengua náhuatl, y la recuperación de un texto del Siglo de Oro, *La verdad sospechosa*. Ambos títulos plantean una revisión al pasado y a la conformación de una identidad mexicana.

Para demostrar lo anterior, tomemos como ejemplo la colección Popular. Los títulos son de diferentes campos de conocimiento y de la literatura, y los autores son nacionales y extranjeros. Algunos títulos son *México y viaje al país de los Tarahumaras* (1984), de Artaud; *La lucha contra el mal* (1975), de Becker; *El nuevo sistema financiero mexicano* (1990), de Borja Martínez; *Las enseñanzas de don Juan: una forma yaqui de conocimiento* (1974), de Castaneda; *Meditación en el umbral: antología poética* (1985), de Castellanos; *Cuentos completos* (1983), de Darío; *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), de Genette; y *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal* (1966), de Fromm. Al publicar estos libros a la par que obras de dramaturgos reconocidos como Carballido, Solana y Vilalta se les da el mismo nivel de relevancia. Encima, se hace trabajo de recuperación de textos, como la incorporación de una pieza muy peculiar, *La huida de Quetzalcóatl* (e. 1952, p. 2001), la única obra que ha escrito Miguel León-Portilla, reconocido filósofo e historiador especializado en la literatura y el pensamiento mexica/azteca, que trata el mito de la serpiente emplumada como la condición trágica del hombre que huye de sí mismo y de sus obras (María, 2001; Cato, 2017; UNAM, 2017). Con esta publicación, se conjuntan diversos propósitos: ampliar el conocimiento sobre las raíces prehispánicas, ofrecer una visión moderna sobre el pasado y preservar una obra literaria. Por otro lado, las vinculaciones temáticas y literarias que se establecen entre los títulos muestran las dimensiones reflexivas y sociales del teatro, como la relación de Artaud con el teatro y el mundo indígena y las reflexiones de los psicoanalistas y sociólogos sobre la mujer y la farsa de Castellanos, *El eterno femenino*. En consecuencia, la integración del teatro en colecciones de este tipo favorece que el público general reconozca que el teatro

es un testimonio de la cultura, resulta de un proceso de análisis y creatividad, y que está a la misma altura que obras de artistas, pensadores y científicos.

Recapitulemos: en la segunda estrategia las colecciones consiguen integrar y dar la misma relevancia al teatro mexicano con la literatura nacional o con la dramaturgia internacional, según sea el caso. De este modo, las editoriales favorecen una perspectiva globalizadora donde el teatro contribuye a otros campos literarios y de conocimiento y, a su vez, se nutre de los conocimientos y del estatus de autores y escritos.

Después de este conjunto de colecciones, se encuentran las cinco que emplean la tercera estrategia. La editorial genera un proyecto y lo secciona por géneros o nacionalidades. En este caso encontramos Dramaturgia Mexicana y Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla; Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato; y La Centena de Ediciones El Milagro. Revisemos estas colecciones para conocer las semejanzas y las diferencias que tienen con las estrategias anteriores y dilucidar sus posturas ante los textos que incluyen.

Como ya vimos, la integración de textos diversos fomenta una visión de los lectores en que se engloba el teatro mexicano dentro de un contexto más amplio, ya sea literario o internacional. Ahora bien, en esta estrategia se favorece que los lectores centren la atención en determinados campos al dividir el proyecto. Por ejemplo, Los Textos de La Capilla tiene tres colecciones hermanadas: Dramaturgia Mexicana, Dramaturgia en Escena y Dramaturgia Internacional. Ya hemos estudiado las primeras dos colecciones, en las que se pone lado a lado a autores reconocidos del teatro mexicano con los textos producidos en el taller de dramaturgia del teatro La Capilla. A estas se suma una colección, que de acuerdo con su catálogo (2015, p. 11) contiene:

Traducciones de obras o textos de otros países de habla hispana que representan lo más significativo de la dramaturgia contemporánea, con un énfasis especial en la dramaturgia de Quebec, una de las más reconocidas a nivel mundial en los últimos 20 años.

Esta presentación no coincide, en realidad, con las publicaciones. La mayoría de los textos, veinte de los veinticuatro libros, corresponden a la dramaturgia quebequense. Hay dos textos franceses, uno español y uno más rumano/norteamericano. Así que no hay coherencia entre lo anunciado y lo publicado. Lo que se anuncia como énfasis se vuelve casi una totalidad de la

colección. Schoeman manifiesta que los autores quebequenses son una referencia para sus colecciones: Wajdi Mouawad, Larry Tremblay, Michel Marc Bouchard y Evelyne de la Chenelière.<sup>46</sup> A pesar de dicha incongruencia, el valor de la colección radica en la introducción de los dramaturgos mencionados en el ámbito mexicano. Por ejemplo, las traducciones de Mouawad son las que se emplearon para los montajes dirigidos por Hugo Arrevillaga, que tuvieron respuesta muy positiva del público (Harmony, 2010; A. M. Rodríguez, 2011; Paul, 2011; La Jornada, 2012; Leñero, 2013; Ibañez de la Calle, 2016; Quiñones, 2017). Este panorama da nuevas luces sobre la selección de textos en las otras dos colecciones; sobre todo, en *Dramaturgia Mexicana*, se observa un interés transversal de los editores por la dramaturgia que pone en juego el funcionamiento de la mente, la acción ocurre en situaciones límite, analiza problemas sociales muy violentos (como la guerra y la migración ilegal) y con ese trasfondo se reflexiona sobre las relaciones personales, lo que las une y les da sentido. Los ejemplos de esta visión se encuentra en *Vuelve cuando hayas ganado la guerra* (e. y p. 2013), de Colio; *Arrojados al mundo sin cobertor de lana* (e. y p. 2014), de Cantú Toscano; y *Odio a los putos mexicanos* (e. 2006, p. 2008), de Gutiérrez Monasterio. Esta colección plantea paralelismos con la dramaturgia quebequense y los creadores mexicanos; en adición, ha favorecido el diálogo por medio de las representaciones de algunos títulos en el teatro La Capilla y otros escenarios, tal como lo manifestó Schoemann, el director de la editorial, en una entrevista por correo en octubre de 2019.

A diferencia de Los Textos de La Capilla, la diversidad sí ha sido posible en Paso de Gato por la variedad de textos y nacionalidades. Esta editorial generó Cuadernos de Teatro en 2007 como un proyecto de libros de bolsillo con la intención de llegar a un grupo amplio de lectores y se organiza en cuatro secciones: Cuadernos de Dramaturgia Mexicana —dedicada a los autores nacionales— Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público —que se dirige a niños y adolescentes—, Cuadernos de Dramaturgia Internacional —que recopila autores de diferentes partes del mundo— y Cuadernos de Ensayo Teatral —que incluye escritos sobre teoría teatral y otros campos de de conocimiento de las artes escénicas—.

---

<sup>46</sup> Boris Schoeman, director de Los Textos de La Capilla y del teatro La Capilla, manifestó una fuerte conexión con el teatro quebequense por medio de una entrevista por correo electrónico en septiembre de 2019.

En su conjunto, la editorial presenta una voluntad por profundizar en campos diversos de la dramaturgia y el quehacer escénico, lo que hace que se ofrezca una visión del teatro que tiene enlaces con el pensamiento y las creaciones internacionales. Por un lado, ofrece variedad entre la dramaturgia contemporánea mexicana y la extranjera; de este modo, el lector puede conocer con detalle cada una y establecer vínculos si así lo desea. Por otro lado, le da un lugar privilegiado al público joven, reconoce que este tipo de teatro tiene peculiaridades que merecen exploración y estudio; además, contiene dos títulos extranjeros, Kai Hensel y Suzanne Lebeau, que son referente por la temática y la forma de abordarla. Por un lado más, hace notar que el teatro merece ser estudiado, que es motor de reflexiones y conocimiento. Sobre Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público ya hemos discutido en apartados anteriores. En este momento, conviene analizar la dimensión que adquieren al complementarse con las otras dos colecciones.

Cuadernos de Dramaturgia Internacional publicó de 2007 a 2015 autores de América Latina —Colombia (6 textos), Cuba (1), Argentina (9), Venezuela (1), Costa Rica (1), Uruguay (1), Chile (1)— y de Europa —Alemania (5), España (9), Cataluña (2), Rumania (1), Finlandia (2), Austria (1) y Suiza (1)—. Los países con mayor representatividad son Argentina —se publicaron Rafael Spregelburd, Lautaro Vilo, Lucía Laragione, Marcelo Mininno, Arístides Vargas, Javier Daulte, Víctor Winer, Alejandro Robino y Susanta Torres Molina—, España —se incorporaron los autores Juan Mayorga, Gracia Morales, José Sanchis Sinisterra, Angélica Lidell, Carlos Gil Zamora, Antonio Álamo, Íñigo Ramírez de Haro, Carlos Be y Paco Bezerra— y Cataluña —Sergi Belbel y Pau Miró—. <sup>47</sup> Esta selección muestra un panorama más amplio y contemporáneo que el de Los Textos de La Capilla y Ediciones El Milagro; ergo, se vuelve un punto de referencia necesario para que los lectores conozcan materiales más actuales. Asimismo, establece vínculos directos con uno de los archipiélagos imperantes en la colección de dramaturgia nacional, lo discursivo, con obras como las de Falk Richter y José Sanchis Sinisterra.

No obstante, esta tendencia no se cierra a la diversidad de estilos y estéticas. Hay una dinámica semejante a la que ocurre en las dos colecciones que hemos estudiado hasta ahora. Este fenómeno hace notar que hay un interés por un tipo

---

<sup>47</sup> A la fecha, 2019, la colección Cuadernos de Dramaturgia Internacional sigue ampliando los títulos, se han incluido más títulos de España, Argentina, Costa Rica, Chile, Brasil, Ecuador y El Salvador. Los países preponderantes siguen siendo España y Argentina.

de teatro en que se cuestionan los discursos —como los define Sanchis Sinisterra (2012): secuencia de ideas que manifiestan una forma determinada de pensar—, se explora el valor comunicativo del lenguaje —por medio de la repetición, la descontextualización y la invención de palabras y frases— y se experimentan en escena diversos niveles de significado —que se basan en la polisemia de las expresiones, la simultaneidad de acciones y la fragmentación de la anécdota— que permea todas las colecciones, pero que tiene la apertura suficiente para mostrar otros estilos, como textos cercanos al realismo y al compromiso social mexicanos, como *Alicia adorada en Monterrey* (2007), de Orlando Cajamarca; y *Lote 77* (2011), de Marcelo Mininno.

La cuarta colección, Cuadernos de Ensayo Teatral, complementa al resto del proyecto porque ofrece textos vinculados con la dramaturgia, la puesta en escena y sobre la influencia del teatro en los ámbitos sociales y culturales. Algunos títulos representativos son *Por una teatralidad menor / Dramaturgia de la recepción* (2007), de Sanchis Sinisterra; *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor* (2008), de De Tavira; *El teatro del futuro* (2009); y *Claves del arte escénico* (2013), de García Barrientos; *Espacios isabelinos* (2008), de Alejandro Luna; *Condición sociológica de la puesta en escena teatral* (2009), de Bernard Dort; *Principios de filosofía del teatro* (2012), de Dubatti; y *Dramaturgias desde el mestizaje* (2014), de David Alejandro Martínez.

Algunos autores recurrentes son Sanchis Sinisterra, García Barrientos y Dubatti, quienes ofrecen una postura reflexiva sobre los bordes del drama y del teatro, y sobre la función social y cultural del teatro. Estos cuestionamientos son congruentes con la dramaturgia publicada en las otras tres colecciones; las obras de teatro pueden considerarse como punto de inspiración o terreno de exploración de los conceptos estudiados. Sumado a lo anterior, recordemos que la editorial Paso de Gato ha sido la principal editorial que difundió el concepto de narraturgia (Galicia, 2013). Agreguemos que también ha introducido y ha puesto al alcance otros temas más —sobre formas de actuación, reflexiones sobre la dirección, lo posmoderno en el teatro, el mestizaje escénico y el teatro comparado— por medio de esta colección y que son de teóricos latinoamericanos y europeos principalmente; por ejemplo, Dubatti, García Barrientos, Sanchis Sinisterra y Tosticarelli. Todos estos textos han promovido que se aprecie a la dramaturgia dentro de un marco más amplio que incluye la creación escénica y la repercusión social de la labor artística, en cuanto al planteamiento de

cuestionamientos y críticas sobre el contexto cultural —el machismo, el clasismo y el racismo— y político —la participación ciudadana, la corrupción, el análisis a los mensajes enunciados por los funcionarios, etcétera—.

Cada colección de Cuadernos de Teatro presenta un abanico de estilos e intereses con hilos conductores basados en los intereses transversales de los editores: la tendencia a plantear una visión crítica al entorno social —como ya lo hemos desarrollado al revisar Cuadernos de Dramaturgia Mexicana— y a la exploración de recursos dramáticos relacionados, sobre todo, con las novedades posmodernas de Europa y las reflexiones sobre la función social del teatro que provienen de América Latina. Con el conjunto de sus colecciones, Paso de Gato se vuelve una editorial de referencia para conocer el teatro de Europa y Latinoamérica. Por un lado, se puede reconocer el interés de algunos dramaturgos europeos, como Richter y Koltès, por un lenguaje cercano a la conciencia fluida, a las voces simultáneas y a la ambigüedad en el dibujo de los personajes; rasgos que inciden en el archipiélago discursivo con obras como *La ciega no es un trampolín* (e. 2014, p. 2015), de Gaitán; y *A. B.* (e. y p. 2011), de Anthar Santos Alvízar. Por otro lado, se establecen conexiones con el teatro liminal —como lo define Diéguez (2014)— y con la crítica y la denuncia social —con el empleo de fuentes personales y periodísticas, de estructuras que guían una discusión temática y la inclusión de temas incómodos, tabú o polémicos para determinado sector social—. Estas conexiones inciden en los archipiélagos del compromiso social y lo discursivo; casos representativos son *Intervenciones* (e. 2012, p. 2013), de Wirth; *El funcionario bueno* (e. 2011, p. 2015), de Lomnitz; y *Desde la window* (e. y p. 2013), de Roberto Corella.

La Centena de Ediciones El Milagro funciona de manera semejante a Cuadernos de Teatro, pero desde otra perspectiva. Esta colección plantea la integración de la literatura mexicana del último cuarto del siglo XX: ensayo, poesía, narrativa y teatro. Como una editorial especializada se encargaba de una sección (Proceso, 2004) —Ediciones Sin Nombre de ensayo, Verdehalago de poesía, Aldus de narrativa y Ediciones El Milagro de teatro—, hay una selección muy cuidada y atenta a las circunstancias de cada tipo de texto. El lector encuentra textos representativos en cada género, por ejemplo: en poesía, *Alianza de los reinos* (2004), de Jorge Esquinca, y *El paisaje era la casa* (2007), de Marianne Toussaint; en narrativa, *Otra oportunidad para el señor Balmand* (2004), de Ana García Bergua, y *Cuatro novelas y otro cuento* (2005), de Francisco Hinojosa; en



ensayo, *Apuntes sobre E. M. Cioran* (2003), de Esther Seligson, y *La voz en el desierto* (2005), de Juan Villoro; y en teatro, *Paisaje norte/sur* (2001), de Estela Leñero; y *Atlántida* (2002), de Óscar Villegas.

Como ya vimos en el apartado 2.1.2., la sección dramática de La Centena da continuidad a un canon dramático mexicano que se estaba conformando en la década de 1980 y lo hace consciente de las nuevas tendencias estéticas y estilísticas. Los temas son abordados desde nuevos enfoques como la ironía, la denuncia y la crítica. Por ejemplo, *Camino rojo a Sabaiba* (e. 1987, p. 2002), de Liera, y *De la calle* (e. 1987, p. 2001), de González Dávila, dan continuidad a temas recurrentes como la búsqueda del padre, pero desde una postura más desenfadada o llevando a los personajes a límites violentos y sordidos. Si trasladamos esta dinámica, observamos que aplica para la poesía con Jorge Esquinca, que también tiene como tema central la ausencia del padre; Ana García Bergua emplea recursos humorísticos para criticar la vida de provincia; y Juan Villoro introduce nuevos enfoques ante temas recurrentes —la violencia y las dinámicas familiares— en los ensayos.

En su conjunto, se podría reconocer que hay un ánimo por retomar hilos temáticos de décadas anteriores para cuestionarlos, revisitarlos con humor y cinismo y con un ánimo de cambiar los estilos literarios y las perspectivas temáticas. Sin embargo, las editoriales participantes no establecen conexiones entre los títulos o los grupos como las que observamos en Cuadernos de Teatro, gracias a las referencias de las reseñas en contraportadas y textos introductorios. La falta de paratextos revela que el proyecto concibe un lector ideal, que conoce previamente a los autores o que está abierto a explorar materiales desconocidos y que es capaz de establecer sus propias relaciones. La ventaja de esta colección es que, como declara Olguín (2002), se da visibilidad al género dramático en un mismo nivel que al resto de los géneros literarios dentro del canon literario mexicano de fines del siglo XX. De esta manera, Ediciones El Milagro contribuye a que se conciba al teatro como un texto capaz de plantear preguntas profundas como lo hacen el ensayo, la narrativa y la poesía.

De las cinco colecciones que integran al teatro mexicano en proyectos editoriales mayores, resaltamos tres contribuciones. La primera es la visibilidad que se da a la dramaturgia nacional a lectores que están acostumbrados a otros géneros literarios. Con esta actividad, se contribuye a resolver la poca atención que recibió la dramaturgia en el siglo XX en el ámbito editorial y literario, tal

como acusa Olgún (2002). En consecuencia, estas colecciones promueven que se retome la atención al nivel literario de las producciones dramáticas. Esta idea va en contra del prejuicio en que se califica de “literarias” a las obras con tintes poéticos o con cuidado en el lenguaje y en contra de la noción de que se requiere especialización para acercarse a los textos dramáticos.

La segunda aportación tiene que ver con el tipo de teatro que se presenta en estas colecciones. No es un teatro anclado en las convenciones de décadas anteriores o que se interese únicamente en el desarrollo de anécdotas, sino que es un teatro que busca conectar con el entorno social, denunciar los conflictos y analizar las formas de pensamiento —como el racismo, el clasismo y el machismo—. Por tanto, hay una predominancia de los archipiélagos del compromiso social y lo discursivo. Encima, son piezas que aprovechan al mismo tiempo elementos propios de la cultura mexicana —como las canciones folklóricas, los relatos tradicionales, los hechos históricos y la picardía— y los recursos posmodernos —como la fragmentación, la descontextualización, las estructuras abiertas, la narratividad y la intertextualidad—.

Y, finalmente, la tercera contribución reside en dar relevancia a la dramaturgia por sí misma. Al colocarla al mismo nivel que otros géneros literarios y con la producción de otros países, hay una valoración implícita que manifiesta que el teatro mexicano vale por sí mismo. En consecuencia, el valor simbólico de las colecciones se sustenta no únicamente en el reconocimiento de los otros géneros o países, sino también en la calidad artística de los textos elegidos. El punto que se puede mejorar en estas colecciones es la inclusión de paratextos que orienten o informen sobre las posibles conexiones entre los materiales con el fin de alentar el diálogo del lector con los diversos sectores de cada proyecto editorial.

*Segunda postura: publicar exclusivamente dramaturgia mexicana*

Continuemos ahora con la visión exclusiva, es decir, con las diez colecciones que solo contienen teatro mexicano y no forman parte de un proyecto mayor: Ediciones Especiales, Nuestro Teatro y Teatro Emergente de Ediciones El Milagro; El Joven Godot, Teatro Ex-Céntrico, Libros de Godot, El Espejo de Godot, Godot Intercultural, El Gato de Godot y Colección Rascón Banda de Libros de Godot.

Ediciones El Milagro adopta la visión exclusiva en casos puntuales, en los que la naturaleza de las colecciones invitan al lector a valorar los textos por un rasgo determinado: Teatro Emergente se interesa por resaltar la novedad de los estilos y las estéticas dramáticas; en específico, las relacionadas con el archipiélago de lo discursivo; Ediciones Especiales publica antologías con objetivos precisos —compilar las obras completas de Mendoza o dar testimonio del espectáculo *El diván*—; y Nuestro Teatro impulsa el teatro escrito en las décadas de 1980 y 1990. Esta editorial ha conformado dos colecciones para centrar la atención en los autores nuevos. Veamos con detalle su dinámica.

Nuestro Teatro se enfoca en los autores que nacieron hasta los años setenta y son cinco antologías que se publicaron entre 1996 y 2004 (Moya y Hay Festival ESP, 2018; Ediciones El Milagro, 2019d). Tres antologías se dedican a impulsar a los autores agrupados por generaciones: *La nueva dramaturgia* (1996) reúne textos de los escritores que se conocieron con ese nombre a finales de la década de 1970: Rascón Banda, Azcárate, Berman y Liera, entre otros, y tuvo la intención de continuar el proyecto de Antonio Magaña Esquivel en Fondo de Cultura Económica (Ediciones El Milagro, 2019e).<sup>48</sup> Así que los tomos siguientes, *El nuevo teatro I* (1997) y *II* (2000), pueden considerarse parte de la continuidad de ese proyecto, aunque ya no se anuncian de ese modo en los paratextos. Estos títulos se dedican a los autores posteriores, como Cortez, Escalante, Celaya, Moncada, Chabaud y Olguín. Así que la inclusión de estos autores en estas antologías es un reconocimiento a sus aportaciones a la dramaturgia mexicana. Como hemos estudiado ya, parte de su material corresponde a los cambios estilísticos y estéticos que ocurrieron desde la década de 1980 donde ganó predominancia el compromiso social y los juegos escénicos.

En el tono de los aportes dramáticos, se hayan las otras dos antologías de la colección, *Teatro para la escena* (1996), explica Ramón Enríquez (1996), incluye textos que se crearon durante el proceso de montaje y se presentan diversas

---

<sup>48</sup> La presentación de *La nueva dramaturgia* (1996) declara que este libro es una continuación del proyecto de Antonio Magaña Esquivel en Fondo de Cultura Económica. Para ser precisos, es un proyecto con más integrantes. *Teatro mexicano del siglo XX* se editó en 1956. Francisco Monterde se encargó del tomo I; Magaña Esquivel, del tomo II; y Celestino Gorostiza, del tomo III. En 1970 Magaña compiló dos tomos más, IV y V. Entre estos libros, se reunió obra desde los autores de principios de siglo, como Dávalos y Gamboa, hasta los autores que escribieron en la década de 1960, como González Caballero, Azar y Argüelles. De cada tomo, destacamos estos autores: Tomo I, Gamboa y Dávalos; Tomo II, Monterde, Villaurrutia y Usigli; Tomo III, Carballido, Ibarguengoitia y Mendoza; Tomo IV, Hernández, Inclán y Novo; Tomo V, Garro, Leñero y Vilalta. En 1972, Magaña Esquivel compiló un tomo de *Teatro mexicano del siglo XIX*, entre los autores resaltamos Fernández de Lizardi, Gorostiza y Peón Contreras.

maneras de abordar este tipo de trabajo; y *Teatro para títeres* (2004), según Luis Martín Solís (2004), nace con el propósito de darle un lugar a este tipo de teatro que ha sido relevante para la tradición mexicana y no ha sido valorado. La visión de estas antologías conecta con las anteriores porque se muestra el texto desde la perspectiva escénica, muy *ad hoc* al archipiélago de juegos escénicos que permea otras colecciones de Ediciones El Milagro. Desde una revisión global, la colección es un muestrario del teatro mexicano que se escribió durante las décadas de 1980 y 1990 y, aunque está abierto a la diversidad, tiende al teatro social, al hiperrealismo y a los juegos escénicos. La postura exclusiva favorece que el lector dé relevancia a las obras por sí mismas.

Ediciones Especiales y Teatro Emergente tienen una dinámica semejante. La primera colección contiene antologías de casos específicos que son relevantes por cuenta propia, como las obras completas de Héctor Mendoza y el proyecto *El diván*, en el que se antologan monólogos escritos por franceses y mexicanos especialmente para dicho espectáculo. La otra colección, Teatro Emergente, podría entenderse como continuación de las antologías de Nuestro Teatro, por el nombre y por su presentación que declara que se dedica a los autores más jóvenes (Moya y Hay Festival ESP, 2018). No obstante, presenta variaciones que no permiten hacer un paralelismo exacto.

Para empezar, recordemos lo que vimos en el apartado 2.1.2.: la descripción de la colección no coincide con los títulos publicados, pero sí mantiene un interés por presentar recursos novedosos. En esta colección la editorial ya no tiene una visión generacional como la que se tuvo con la “nueva dramaturgia” — recordemos que Ostao (1996) cuestionó la pertinencia del título *La nueva dramaturgia*—. Más bien, observa a la dramaturgia desde una perspectiva que ya no responde únicamente a lo cronológico o generacional. Partida Tayzan (2002a, 2002b) y De Ita (2008) reconocieron que los autores de la década de 1990 rechazan la noción de generación, de formar un grupo y desconocen a los autores anteriores como maestros, los consideran únicamente referentes.<sup>49</sup> Entonces, los autores presentados en esta colección no responden estrictamente a una visión generacional o de grupo. Son de diferentes edades, intereses y contextos. El rasgo que mantiene cohesión es el ánimo por explorar recursos novedosos, que en la mayoría de los casos tienen que ver con el archipiélago de lo discursivo: la

---

<sup>49</sup> Al conjunto de autores que nacieron en la década de 1960 y escribieron a partir de 1990, Partida Tayzan (2002a, 2002b) los nombra la “novísima dramaturgia” y De Ita (2008), la “quinta generación”. Entre estos dramaturgos se encuentran, Chabaud, Moncada, Olgún y E. Leñero.

narratividad, la hipertextualidad, las estructuras abiertas, la exploración del flujo de conciencia, la mezcla aleatoria de referentes culturales e históricos, etcétera. Así que, en lugar de antologías, se publican títulos individuales; por ejemplo: *Extraños en un diván* (2008), de Jacques Bonnavent; *El libro de Dante* (2009), de Ayhllón; *Treinta y tres nombres de Dios* (2011), de Lara; y *El intruso* (2013), de Leyva Pérez Gay. La publicación individual es consistente con la actitud de la colección. La editorial considera que las diferencias en las poéticas individuales impiden una cohesión en una antología (o que sería una selección muy arbitraria o impositiva). Ergo, la editorial opta por títulos individualizados y se espera que los lectores interesados sean quienes determinen sus propias rutas de lectura y establezcan sus conexiones. Esta acción editorial concuerda con lo posmoderno.

La mayoría de las colecciones de Libros de Godot tiene la postura exclusiva. Estos proyectos son independientes porque cumplen con propósitos específicos de los que hemos hablado en los apartados anteriores, como Círculo Lector que publica obras que se presentaron en Centro Cultural El Círculo Teatral o Godot Intercultural cuyo objetivo es mostrar obras que entablaran relaciones entre comunidades. De estas colecciones, Teatro Ex-Céntrico tiene un funcionamiento peculiar debido a que se compone de antologías y a que es la constancia impresa del Festival de dramaturgos comunitarios de Ozumba y Amecameca. Por un lado, la selección de textos corre a cargo de Enríquez, coordinadora del festival, y las antologías no se organizan por representación cronológica sino por temas, que están indicados en los títulos: *Ánimas y santones: vida y milagros del Niño Fidencio, El Tiradito y Malverde: antología dramática* (2008), *Brujas, aparecidos y leyendas: antología de obras de dramaturgos comunitarios* (2012) y *De dioses, volcanes y serpientes: antología de dramaturgia comunitaria* (2015).

En cada libro se pone de manifiesto el discurso que lo atraviesa; por ejemplo, en la segunda antología Enríquez (2012c) explica que hay obras que son testimonio de las tradiciones y creencias de la región, entre ellas, algunas cuestionan la realidad social y las ideologías; y otras más trabajan contenido histórico para cuestionar las circunstancias actuales de la comunidad. Los temas míticos y legendarios se emplean como un medio para reflejar o criticar la forma de pensar de la región, como el machismo, las creencias vigentes con respecto a la sanación y las maldiciones y la unidad social que se fomenta al compartir hérores indígenas —como Nezahualcóyotl en *El príncipe errante* (e. 2009, p. 2012), de Ovando— o de la revolución —como los adolescentes en *El coronel Primitivo*

*Escandón o el revés de la revolución* (e. 2010, p. 2012), de Édgar Jesús Arroyo—. Esta colección en sí misma es relevante porque es la única representación editorial del archipiélago del teatro comunitario. Además, cuenta con paratextos que aportan las bases necesarias para que el lector reconozca el valor cultural y artístico de estas piezas teatrales: los propósitos del taller, su vinculación con el festival de teatro que se realiza en la región, los registros de las funciones, las fotografías y las semblanzas de las obras y los autores. Con este conjunto de contenidos, el lector reconstruye el teatro comunitario que ocurre en Amecameca y Ozumba. Para ampliar la visión de este archipiélago se requieren publicaciones con características semejantes, pues, como ya vimos en el apartado 1.5, el teatro comunitario no tiene como fin último la escritura de una pieza teatral, sino el proceso de exploración y reflexión de los participantes.

El *Joven Godot* es un reflejo del funcionamiento del resto de las colecciones de esta editorial. Los responsables plantean un propósito, en este caso, ofrecer teatro para adolescentes, y a partir de este se publican libros que contienen de una a tres obras de teatro, del mismo autor o del mismo tema. De acuerdo con la editora Maricela de la Torre (2019), esta colección surgió del propósito de coadyuvar a generar nuevos públicos y por el interés de presentar a los adolescentes un teatro vinculado con la realidad actual.

Los paratextos, como textos introductorios, solapas y contraportadas, orientan al lector para que identifique el hilo conductor de cada tomo y las características o la relevancia de las obras presentadas. Por ejemplo, Gutiérrez Ortiz Monasterio (2012) explica lo que puede ser atractivo para los jóvenes de las obras de Ricaño en *El amor de las luciérnagas / Más pequeños que el Guggenheim* (2012): el empleo de anécdotas disparatadas (chistosas y tristes a la vez) para explorar la búsqueda personal, enfrentar la sensación de insignificancia y valorar la amistad. Estas descripciones son claves para reconocer la coherencia entre los títulos: se prefiere autores jóvenes con una trayectoria, como Santillán y Zúñiga, o con experiencia en creaciones para públicos jóvenes como Hiriart, Guerrero y Mariluz Suárez. En su conjunto, estos autores retratan una juventud capaz de la reflexión, de preguntarse y de confrontar a sus mayores y a su realidad. Aunque en ocasiones se aborde esta actitud juvenil con humor y aparente frivolidad, se resaltan la autonomía y la responsabilidad como valores para crecer y resolver los conflictos. Aunado a lo anterior, se abordan temas que no se veían antes en el teatro y que tienen vigencia, como el suicidio, la depresión, el abandono paterno,

la sexualidad juvenil, la transexualidad y el crecimiento en familias no convencionales. En esta colección, no se establecen vínculos directos y explícitos con otros títulos; así que el lector puede considerar la lectura de un libro como independiente del resto, es decir, no hay necesidad de que continúe la lectura de otros tomos para reconstruir una imagen de un tipo de teatro como sí puede pasar en Teatro Ex-Céntrico de la misma editorial, en Cuadernos de Teatro de Paso de Gato y en Nuestro Teatro de Ediciones El Milagro.

#### *Recuento general*

Al hacer el balance general en este eje de criterios, reconocemos que la mayoría de las colecciones, dieciséis de las veintiséis, adopta una postura inclusiva con otros tipos textuales, literarios y periodísticos, y con diversas nacionalidades, sobre todo europeas y americanas. Esta actitud favorece que la dramaturgia mexicana se integre en el panorama literario mexicano, labor hecha principalmente por Fondo de Cultura Económica y La Centena de Ediciones El Milagro. Un punto que sería necesario fortalecer en la primera editorial es incluir más dramaturgos y piezas dramáticas y acelerar el ritmo de publicación con la finalidad de equiparar su representatividad a la de los otros géneros literarios. De este modo, se perdería la condición marginal que tiene en este momento. En ambos casos, hace falta la inclusión de más paratextos, como introducciones o prólogos, que orienten a los lectores para reconocer la influencia y la relevancia de cada obra. En específico, la carencia de este tipo de textos en La Centena mantiene aisladas a sus secciones; se podría enriquecer con materiales que presentaran a los autores y su contexto con el fin de que el público reconociera su relación con otros materiales, si está interesado en los otros géneros literarios.

Por otra parte, la postura inclusiva ha establecido vínculos entre el teatro mexicano y materiales escritos de América y de Europa —que no han sido únicamente piezas teatrales, sino también ensayos, narrativa y textos divulgativos, entre otros—, por medio de Teatro de Ediciones El Milagro, Cuadernos de Teatro de Paso de Gato, Los Textos de La Capilla y Fondo de Cultura Económica. Esta condición ha favorecido reconocer los referentes de algunos autores mexicanos y mantenerse actualizados en el quehacer de otros países. Por ende, se enriquece el discurso dramaturgico y escénico del público lector. En adición a conocer piezas teatrales, se ofrecen textos divulgativos y

analíticos de diversas procedencias que plantean conceptos y cuestionamientos para aplicar y experimentar en el contexto actual. En el conjunto, hace falta explorar otros territorios, Asia, África y Oceanía, para alcanzar una visión más globalizada y no tan centrada en la perspectiva occidental del teatro. Si tenemos en cuenta que las culturas indígenas, clásicas y contemporáneas, tienen una visión no occidental, es probable que se encuentren ecos en otras culturas indígenas y este suceso favorecería la diversidad y dinamizaría de otra maneras el teatro mexicano y el entorno. Este fenómeno podría comprobarse al aportar materiales de dichos territorios. Basta observar las contribuciones que hace la inclusión del teatro comunitario en Teatro Ex-Céntrico, en que se integran cosmovisiones indígenas con la forma de pensar actual, las cuales generan estructuras distintas a las del teatro europeo.

En conjunto, la visión inclusiva ha favorecido que la dramaturgia mexicana se integre en términos generales al mundo editorial y ha fomentado su valoración en toda su diversidad. Consideremos que en Fondo de Cultura Económica el teatro se ha ido agregando desde 1984 a la selección literaria de manera gradual; poco a poco ha ido ganando su lugar y ya aparecen textos de autores de la década de 1980 que rompieron la estética realista y fantástica, como Berman, Liera y Leñero. En la década de 2000, Conaculta consideró la dramaturgia desde el origen del proyecto La Centena, las cuatro editoriales comenzaron a publicar desde el mismo año, 2001. Este fenómeno da fe de que la dramaturgia ha ganado estatus con el paso del tiempo.

Por su parte, la postura exclusiva le ha dado valor por sí misma a los textos dramáticos mexicanos. Con frecuencia, se emplean antologías en estas colecciones para presentar a un grupo de autores por formar parte de una generación (la nueva dramaturgia y el nuevo teatro), un tipo de teatro (monólogos, títeres, teatro comunitario) o para cumplir un propósito (difundir teatro para público infantil o juvenil). Nueve de las diez colecciones que adoptan esta postura surgieron a partir de 2005, en un periodo en que el teatro ha ganado más estatus en el mundo editorial gracias a la labor de las revistas *Tramoya* y *Paso de Gato* y a las colecciones de Ediciones El Milagro y Paso de Gato, las cuales han recibido atención mediática por cumplir décadas o lustros en su labor, cuentan con apoyos gubernamentales para edición —del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes— y se han vuelto libros de referencia para los estudiantes, los profesionales y algunos lectores. Por



ejemplo, las obras dramáticas y los ensayos de Sanchis Sinisterra se conocen por Paso de Gato y la producción de Bouchard, Copi, Albee está al alcance de los lectores gracias a Ediciones El Milagro. No obstante, casi todas las colecciones que iniciaron en 2005 han detenido su publicación. Las de Libros de Godot por el cambio de rumbo de la editorial, que en la actualidad se dedica a publicar únicamente textos académicos relacionados con el teatro (Teatralia TV, 2016; Vences y Palma, 2017). De dichas colecciones, siguen activas Ediciones Especiales y Teatro Emergente de Ediciones El Milagro; esta última es la que sigue publicando con regularidad.

#### 2.1.5. Los valores literarios y los escénicos

Más allá del debate de si el texto dramático existe para leerse o representarse o si una obra se acerca más a lo literario o a lo escénico, en este eje de análisis nos interesa reconocer la postura que adopta una editorial ante la naturaleza dual de las piezas teatrales al momento de conformar cada colección, es decir, identificar en qué elementos pone el foco o en qué marco integra a las publicaciones. Hay que asumir que ninguna de las posturas es “pura”: el acto mismo de publicar implica una valoración hacia lo textual; sin embargo, hay recursos que preservan lo escénico.

En este eje, reconocemos tres posturas generales: la primera se observa en siete colecciones en que hay una voluntad por integrar a la dramaturgia en la literatura mexicana, en consecuencia, se resaltan los valores literarios de las piezas; la segunda se encuentra en la mitad de las colecciones, trece de las veintiséis, en que se reconoce el texto como parte del proceso creativo y teatral; por tanto, se reconocen los valores literarios y escénicos; la tercera se advierte en seis colecciones en que también se da relevancia a ambos valores, pero con el propósito de dejar testimonio de las puestas en escena y, a la vez, reconocer la influencia del autor y sus escritos.

*Primera postura: integrar la dramaturgia en la literatura mexicana*

La primera postura se puede observar en las seis colecciones que incluyen teatro en Fondo de Cultura Económica y en La Centena de Ediciones El Milagro. Como vimos en el apartado anterior, justo estas son las colecciones que se interesan por

integrar al teatro en la literatura nacional. Lo hacen desde una postura distinta: contrastemos Letras Mexicanas y La Centena.

Como hemos visto en apartados anteriores, Fondo de Cultura Económica se respalda en la trayectoria de los autores, en la relevancia de los temas abordados y en la calidad literaria. Recordemos que Leñero, Castellanos y Hernández han sido también valorados en esta editorial por su narrativa o poesía; incluso, Carballido contó con el respaldo del Centro Mexicano de Escritores para que se incluyeran sus obras de teatro en 1951 (Moncada, 2011, pp. 101–102). Sumado a lo anterior, detectamos una perspectiva que se inclina hacia lo narrativo o lo poético. Por un lado, la editorial no ofrece materiales que orienten a los lectores para conocer y comprender las obras dramáticas que publica; las antologías de Berman y Leñero no tienen textos introductorios. Por otro lado, cuando se incluyen este tipo de textos, sobre todo son para respaldar la trayectoria de los creadores, más que para estudiar su obra. Por ejemplo, Pedro Ángel Palou (2014), en su introducción sobre Azar, resalta la trayectoria del creador, desde que incursionó en el mundo literario con un libro de poesía en 1951 hasta su asentamiento como profesor de teatro; y el texto de Julián Robles y Enrique Serna (2007) respalda la experiencia de Olmos por medio de una recopilación comentada de testimonios de directores escénicos, quienes resaltan rasgos literarios y temáticos, como la complejidad psicológica de los personajes, un desarrollo inteligente de la trama y el manejo metafórico del lenguaje. La excepción se encuentra en la valoración dramática de Martínez Monroy (2007) sobre Hernández; el crítico explica cómo la autora emplea el realismo en la serie *Los grandes muertos* y las diferencias de este estilo en las obras enfocadas en el mundo interior de las que tienen intenciones sociales y didácticas.

En cambio, Ediciones El Milagro emplea su experiencia en la publicación de textos dramáticos para conformar La Centena. Si bien el objetivo es reconocer a los autores y su contribución a la literatura mexicana, hay un cuidado en la variedad de estilos, estéticas y temas. Como vimos en el primer apartado, en esta colección hay una representación más o menos equitativa de los archipiélagos, sin predominancia de ninguno. Encontramos materiales con referencias literarias y exploraciones en el lenguaje, como *La cueva de Montesinos* (e. 1995, p. 2002), de Enríquez; *El eclipse* (e. 1990, p. 2004), de Olmos; *Atlántida* (e. 1976, p. 2002), de Villegas; hasta propuestas con exploraciones escénicas como *El viaje de los cantores* (e. 1990, p. 2002), de Salcedo; *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* (e. 2000, p. 2001), de

Berman; y *Camino rojo a Sabaiba* (e. 1987, p. 2002), de Liera. En su conjunto, los títulos son un muestrario representativo del teatro que se escribió en el último cuarto del siglo XX. El énfasis en lo textual se refuerza con el marco mayor del resto de las secciones: ensayo, poesía y narrativa; asimismo, con la atención que se pone al autor, puesto que en la portada aparece su retrato y en la contraportada se incluye una semblanza centrada en su producción escrita. La fortaleza de esta colección es que la edición no deja de lado los valores escénicos, debido a que incluye datos de los estrenos y la distribución gráfica del texto distingue los diálogos y las acotaciones y, con ello, mantiene la atención del lector en una puesta en escena. Este punto lo discutiremos en el apartado 2.2.2. con mayor detalle.

*Segunda postura: reconocer al texto dramático como parte del proceso escénico*

En la segunda postura, las editoriales conciben al texto dramático como parte de procesos creativos y escénicos; por tanto, su publicación implica una valoración del texto por sí mismo y una voluntad por difundir la dramaturgia. Las colecciones que tienen este enfoque son la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana; la revista *Paso de Gato*, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público y Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato; Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla; Nuestro Teatro y Teatro Emergente de Ediciones El Milagro; y Libros de Godot, El Espejo de Godot, El Gato de Godot, El Joven Godot y Colección Rascón Banda y Libros de Godot de la editorial homónima.

Ambas revistas han manifestado su interés por difundir la dramaturgia y lo han hecho de manera diferente. Los responsables de *Tramoya* presentan a la dramaturgia como una labor artística con referentes históricos y extranjeros, por tal razón publican textos mexicanos contemporáneos a la par que algunos del siglo XIX y principios del XX y piezas extranjeras clásicas y modernas. Como vimos anteriormente, los artículos, crónicas, reseñas y el resto de los textos que se publican aportan una visión desde diversas dimensiones: la escena, la formación, la investigación, la sociedad, etcétera; siempre manteniendo el énfasis en la dramaturgia, en la exploración de estilos, temas y recursos dramáticos. De esta labor, surge la valoración de Beverido Duhalt (2007), Salcedo (2010) y Martínez y Córdova (2018) sobre la situación actual de la revista: es un referente

para conocer el teatro mexicano; en especial, para los archipiélagos de lo fantástico y el grotesco actuales y del realismo del siglo XIX y principios del XX.

En cambio, *Paso de Gato* tiene un enfoque que considera a la dramaturgia como uno más de los quehaceres escénicos —no es el centro de la revista ni de la creación—. De esta visión global del teatro nace la valoración de Carlos Robles Cruz (2018), quien considera que esta revista es una referencia para conocer y reflexionar sobre el arte escénico mexicano e iberoamericano, debido a que incluye artículos y noticias que hablan de la actividad de estas regiones. Aunado a lo anterior, la revista se plantea como propósito presentar textos novedosos. De ahí, surge el nombre de la sección que se dedica a las obras de teatro: “Estreno en papel”. en la revista se encuentran mayoritariamente textos mexicanos y algunos extranjeros que no habían sido publicados en México: *Devastados*, de Sara Kane, núm. 0 (2001); *El jardín de Beamón*, de Fabrice Melquiot, núm. 12-13 (2003); *Mi joven corazón idiota*, de Anja Hilling, núm. 25 (2006); *Después del fin*, de Dennis Kelly, núm. 33 (2008); *En defensa de los mosquitos albinos*, de Mercè Sarriàs, núm. 35 (2008); *Visiones de la cubanosofía*, de Nelda Castillo, núm. 37 (2009); *Niños del limbo*, de Andrea Garrote, núm. 40 (2010); y *Peligro de explosión*, de Elsa Saló, núm. 52 (2013). Se reconoce que hay una voluntad por mantener actualizados a los lectores en las nuevas formas de escribir teatro y por facilitar un contacto directo con el texto al colocar la pieza teatral en una sección especial, en ocasiones con papel distinto, y con un texto introductorio breve que habla del autor y sus intereses en esa pieza, a fin de que el público reconozca las fortalezas y debilidades intrínsecas del material escrito.

Las dos colecciones que presentan los resultados de talleres de dramaturgia, Libros de Godot de la editorial con el mismo nombre y Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla, dejan constancia de que la publicación es también un objetivo loable de escribir teatro, que la labor de la dramaturgia es proponer ideas, reflexiones y cuestionamientos, tal como lo declara Estela Leñero (2011b), coordinadora del taller que se publica en Libros de Godot:

Para esto la lectura y conocimiento de la dramaturgia contemporánea se vuelve fundamental. Ser dramaturgos de nuestro tiempo y no del siglo pasado significa proponer, innovar, reciclar; volver los hilos negros descubiertos por otros, en colores propios y renovados. Inventar no de la nada sino aprovechando los caminos recorridos. La riqueza de la dramaturgia se nos manifiesta en la variedad de estilos, géneros y contenidos. Por eso, un taller de dramaturgia genera el espacio propicio para que se desarrollen las ideas y las personas encuentren su forma idónea de expresión dando las herramientas conceptuales y los conocimientos necesarios, siempre sumergidos en la colectividad del taller.

Esta creadora abre los textos a la posibilidad de la representación, que es también el objetivo de la escritura de teatro. Esta valoración tiene énfasis en la segunda colección, que resalta el reconocimiento adquirido por los autores por medio de puestas en escena y premios. Ambas colecciones manifiestan su interés por hacer notar la relevancia del proceso de escritura; por lo cual resaltan los valores literarios, pero, a la vez, que este material es parte esencial en el quehacer escénico. La diferencia entre las dos colecciones es que Libros de Godot agrega después textos de autores reconocidos. De esta manera, yuxtapone los resultados del taller —*De pasada por Kepler* (2011), de Sergio de Regulés y Claudia Romero Elizondo, y *Donde los dioses y las almas* (2011), de Georgina Montelogo— con obras de autores reconocidos —como *El kame hame ha* (2013), de Chabaud, y *Civilización* (2013), de Gutiérrez Ortiz Monasterio—, con el efecto, que ya hemos visto en otras colecciones, de otorgar la misma consideración a los escritos y que dialoguen entre sí.

Esta voluntad de divulgar las peculiaridades textuales de las obras de teatro se comparte en otras colecciones cuyo propósito es dar a conocer un tipo de teatro —por ejemplo, el mexicano, el testimonial o el que se dirige a niños y jóvenes—. La diferencia con las dos colecciones anteriores radica en que los editores, aparte de mostrar los valores literarios, tienen la posibilidad de respaldar el ámbito escénico por medio de paratextos que dan cuenta de los valores escénicos —como datos de puestas en escena, fotografías, introducciones, entre otros— y tienden a seleccionar piezas teatrales que tienen una propuesta escénica muy notoria en el texto gracias a las acotaciones, a las explicaciones iniciales y al manejo de los recursos dramáticos (espacios, diálogos, movimientos, etcétera).

Por ejemplo, Paso de Gato en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana mantiene el centro de atención en el texto al hacer una selección de obras que son representativas de la dramaturgia contemporánea y ofrece un panorama de las diversas formas de emplear el lenguaje, de jugar con las estructuras y de abordar los discursos en torno a un tema. Estos valores son visibles en textos como *Las meninas* (e. 2006, p. 2007) en que se juega con el español de la época de Velázquez y el actual mexicano; *Wenses y Lala* (e. 2014, p. 2015), de Vázquez, usa la narratividad como la guía entre los planos pasado/evocación/vida y presente/representación/muerte; *La ceguera no es un trampolín* (e. 2014, p. 2015), de Gaitán, es un ejemplo de cómo el discurso a tres voces plantea una discusión sobre la labor artística, su influjo en el creador y el receptor (Longoria, 2014);

asimismo, la distribución del texto en el libro es una clave para la interpretación (cada voz tiene una alineación distinta: izquierda, centro y derecha). El foco al texto se refuerza al publicar un texto por libro y brindar pocos paratextos que informan brevemente sobre el autor y la obra y, cuando es el caso, aporta los créditos del estreno. Estas características se replican en Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público, que forma parte del mismo proyecto de Paso de Gato. La excepción de esta colección, en que se incluyen dos textos en un libro, confirma la postura general: mostrar la riqueza del texto sin deslindarse de los valores escénicos. Esta excepción es *Lágrimas de agua dulce* (e. 2008, p. 2014), de Chabaud, en que en un libro se presentan dos versiones, la original que contempla diez actores y la que adaptó el autor con Szuchmacher en un monólogo para una actriz. Sobre este proceso, Alegría Martínez (2008) valora positivamente el empleo de la narración oral tradicional para adaptar el texto y volverlo parte del discurso que critica la tecnologización excesiva y la explotación infantil.

Libros de Godot mantiene una actitud semejante a la de Paso de Gato. Se interesa principalmente en el texto y se demuestra en su selección de obras, como vimos ya con su colección homónima y se puede constatar en las demás: *El Espejo de Godot*, Colección Rascón Banda, *El Gato de Godot* y *El Joven Godot*. El valor literario y textual es intrínseco al teatro documental y al clandestino que incluye Mijares (2009) en la Colección Rascón Banda, que ya hemos analizado. Esta preferencia por lo literario también está presente en otras colecciones, como *El Joven Godot*, en la que se aprecia una preferencia por piezas en que el lenguaje adquiere relevancia por las figuras retóricas o por marcar un ritmo en la acción— como en las obras *Malintzin* (e. 2007, p. 2014), de Santillán, y *Luna que se quiebra* (e. 2009, p. 2014), de Alberto Fabián Sahagún Orozco— y la narración es eje de la acción dramática —como *El amor de las luciérnagas* (e. y p. 2012), de Ricaño—. En algunos casos incluso se publica sin que las obras hayan sido representadas, esto indica una confianza en el valor del autor y en sus textos, más allá de su comprobación en escena; los casos que mencionamos son *Wera es la patria* (2010), de Chías, y *Un poco de paz y otras obras* (2014), de Santillán.

En general, las colecciones con esta postura comparten una confianza en el valor intrínseco de los textos dramáticos y resaltan —por medio de los paratextos, el formato y la distribución gráfica— que el escrito es un punto de partida para la creación escénica, que los dramaturgos, además de manejar los

recursos literarios, tienen consciencia de la puesta en escena durante la escritura. Con estas publicaciones, las editoriales fomentan una valoración positiva del dramaturgo, cuya concepción ha experimentado una transformación gradual desde la década de 1970. Como hemos comentado previamente, los directores consideraban al dramaturgo como una dificultad para los montajes puesto que escribían sin noción de la escena y no permitían cambios en sus textos (Ita, 1989, 1992), durante las décadas de 1980 y 1990 comienza un proceso de reconciliación entre dramaturgo y director (Muro, 1988) y toma lugar una noción del escritor que experimenta en el escenario —como lo describe José Ramón Enríquez (1996)— y que está consciente de los diferentes recursos escénicos y trabaja colaborativamente con los otros creadores escénicos.

*Tercera postura: documentar una puesta en escena*

La tercera postura en este eje tiene que ver con la publicación como un registro de los montajes y reconocer el valor de las piezas teatrales, en su dimensión textual y escénica. Esta postura se identifica en cinco colecciones: Teatro y Ediciones Especiales de Ediciones El Milagro; Círculo Lector, Teatro Ex-Céntrico y Godot Intercultural de Libros de Godot.

Teatro de Ediciones El Milagro es una colección emblemática por su trayectoria y su catálogo. Recordemos que los motivos para publicar el primer título, *Sexo, pudor y lágrimas* (e. 1991, p. 1992), de Serrano, estuvieron vinculados con la puesta en escena, que en ese momento estaba generando polémica (Castillo, 2012) y, de acuerdo con la crítica (Bert, 1991; Foster, 2000; Rathbun, 2003; Moncada, 2007, p. 413), marcó rumbos en la estética y la forma de hacer teatro en la década de 1990. Desde ese entonces, los textos que se publican han tenido montaje en México, mayoritariamente en la capital. Por ejemplo, *Los perdedores* (p. 1996), de Leñero, se estrenó en 1996 en el Teatro El Galeón; *Los hermosos gitanos* (p. 2011), de Zurita, en 2004 en La Gruta del Centro Cultural Helénico; *Lascurain o la brevedad del poder* (p. 2006), de González Mello, en 2005 en el Recinto Homenaje a Benito Juárez en el Palacio Nacional (todos los espacios mencionados se ubican en la Ciudad de México). Incluso los autores extranjeros cuentan con producciones mexicanas, como *Ñaque o de piojos y actores* (e. 1989, p. 2008), de Sanchis Sinisterra, que se estrenó en 1997 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario, UNAM; y *Los endebles* (e. 1987, p. 2002),

de Bouchard, en 2000 en el Teatro La Capilla. Muy pocos textos dramáticos son publicados sin estreno, como *Huaxilán* (e. y p. 1997), de Tovar; y *El parque I, II, III* y *El parque encantado* (e. 2002), de Hernández; sin embargo, están incluidos en libros con obras que sí han sido representadas, respectivamente: *Las adoraciones* (p. 1997) estrenada en 1993 en Casa de la Paz; y *El gran parque* (p. 2015), estrenada en 2002 en el Teatro Benito Juárez. En todos los casos posibles, el texto dramático está acompañado de fotografías de los montajes y al final se enlistan los créditos. Estas características hacen notar que hay un interés por resaltar su dimensión escénica.

Sumado a lo anterior, recordemos que el archipiélago de los juegos escénicos tiene predominancia en la colección Teatro. En consecuencia, los valores escénicos tienen relevancia al momento de seleccionar las obras dramáticas que se publican. Es un interés que atraviesa de manera general a la colección. En textos de otros archipiélagos se aprecian propuestas y retos escénicos. Por ejemplo, *El caballo asesinado* (e. 1956 p. 2010), de Tario, orilla a los creadores a buscar propuestas escénicas que resuelvan las imágenes visuales del autor; *Yamaha 300* (e. 2006, p. 2009), de López Reyes, implica representar escenas violentas y de acción de maneras no literales; incluso, las obras realistas de Hernández, que se incluyen en *El gran parque* (e. 2002, p. 2015), plantean desafíos que implican manejo simultáneo de planos de acción y construcción de imágenes simbólicas.

Estas condiciones no dejan de lado el interés por los valores textuales y literarios de las obras dramáticas. Olguín (Castillo, 2012), fundador de la editorial y la colección, ha declarado: “En el caso de la apuesta a la lectura del libro teatral estás hablando de una escritura con una ambición autoral. Con las preguntas tan complejas que puede hacerse un poeta, un ensayista o un narrador”. El desarrollo temático que alude el fundador se puede encontrar en varios de los títulos; algunos en la perspectiva personal y emocional, como en *Colette* (e. 2005, p. 2013), de Escalante; y *Casanova o la humillación* (e. 2007, p. 2008), de Olguín; y en lo ideológico y lo social, como en *Contrabando* (e. 1991, p. 1993), de Rascón Banda; y *Rashid 9/11* (e. 2007, p. 2008), de Chabaud. Huelga mencionar que varios de estos textos se enriquecen con un lenguaje cuidado, con referencias literarias y creación de diversos sentidos por medio de figuras retóricas que influyen en la acción dramática. Para destacar algunos recursos literarios, nos remitimos a las valoraciones de Christopher Domínguez Michael (2013) sobre las obras de



Escalante en que subraya la posibilidad de llevar a escena referentes literarios y crear figuras retóricas por la suma de palabras y acciones; Beardshell (2005) habla de lo poético del lenguaje de Salcedo y cómo se acompaña este lenguaje con acciones; y Gustavo Proal (2011) considera apropiado que Zurita escriba poemas para que sus personajes manifiesten sus emociones más intensas.

Ediciones Especiales, por ser de la misma editorial, emplea recursos de manera semejante para dejar constancia de las representaciones teatrales de las obras que publica. Sin embargo, no son recursos exclusivos de Ediciones El Milagro, pero sí los más trabajados y estructurados porque los textos son escritos por especialistas, participantes de los procesos y críticos. De todos modos, hay un nivel de calidad en las otras editoriales que mantienen informado a los lectores de manera concisa y clara: Libros de Godot adapta los recursos de acuerdo con las necesidades de cada colección: *Círculo Lector*, que publica obras representadas en el Centro Cultural El Círculo Teatral, contiene paratextos explicativos y los créditos de los montajes; *Teatro Ex-Céntrico*, que reúne obras de los dramaturgos comunitarios, da cuenta por medio de fotografías, cuadros y textos de la actividad anual de este conjunto de autores y de su festival; y *Godot Intercultural*, que se compone de dos títulos *In oc ticchíah in Godot = Esperando a Godot* (2007), de Beckett, traducido por Patrick Johanson; y *De poli a diva y ... de regreso = From cop to diva and back* (2007), de Arturo Morell y traducido por Cristina Santos, contiene textos que dan cuenta de la relevancia y del proceso de traducción. Estas variaciones denotan que los editores son conscientes de las necesidades particulares de cada una de ellas y adaptan las estrategias en cada colección, manteniendo uniformidad. En el apartado 2.2.3, ahondaremos sobre las funciones que cumplen los paratextos en las colecciones que estamos estudiando.

El trabajo editorial bajo esta postura conlleva dos aportaciones: la primera es que convierten al libro de teatro como un testimonio del hecho escénico y esto se profundiza cuando se incluyen fotografías y datos sobre la recepción del público, de las ideas de la puesta en escena, como ocurre en *Teatro de Ediciones El Milagro* y en *Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot*; la segunda aportación es que hacen notar los valores escénicos de los textos dramáticos, ayudan a que el lector establezca conexiones visuales y semánticas entre lo que se lee y las posibles maneras de representación que se muestran en las fotografías.

A continuación, hablaremos de Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla. De acuerdo con su objetivo inicial, podría pertenecer a esta tercera postura, como las colecciones que hemos estudiado anteriormente; sin embargo, hay inconsistencias en el objetivo y en la selección de títulos publicados. En la descripción de la colección (Los Textos de La Capilla, 2015, p. 1) se declara:

A partir de 2007, Los textos de La Capilla (Segunda época), editorial de la Compañía Los Endebles y el Teatro La Capilla, retomó la labor que inició Salvador Novo (que era la de publicar textos teatrales de autores contemporáneos, tanto nacionales como extranjeros) para acercarlos a los públicos y teatristas de hoy, con la finalidad de mantener la memoria de obras de teatro que se hayan presentado en La Capilla y los textos que representen lo mejor de la dramaturgia contemporánea mexicana e internacional, además de fomentar su difusión y nuevos montajes a lo largo de toda la República Mexicana y Latinoamérica.

Por lo que hemos visto en apartados anteriores, sabemos que el propósito de divulgar textos nacionales y extranjeros se cumple cabalmente; de hecho, gracias a esta editorial se ha dado a conocer en México la dramaturgia francófona de Canadá. Sin embargo, no es precisa la declaración de que se rescatan textos representados en La Capilla, pues en Dramaturgia Mexicana solamente un cuarto de la producción se ha representado en dicho espacio o se ha trabajado por la compañía teatral en otros escenarios, como *Sensacional de maricones* (e. 2005, p. 2008), de Gutiérrez Ortiz Monasterio; *Andrómaca Real* (e. y p. 2008), de Escalante; y *Tiro de gracia* (e. 2007, p. 2008), de Zurita. De hecho, hay una voluntad por dejar constancia de la vida teatral de La Capilla, la cual se entiende por lo que ha representado culturalmente este espacio desde sus inicios —Salvador Novo lo fundó en 1953 para reivindicar sus ideas artísticas y dinamizar el teatro fuera de los estándares rígidos de la década de 1950— y por el esfuerzo que ha implicado mantenerlo vivo durante sesenta y seis años (Ávila, 2015; Ita, 2018; Palapa Quijas, 2019). No obstante, las publicaciones no han servido por completo para este objetivo y se obstruye, en adición, por la falta de uniformidad en los paratextos de la colección, algunos tienen créditos de montajes (pero no se presentan en el mismo formato o no se incluyen todos los datos) y otros incorporan reseñas breves en solapas o contraportadas, pero no siempre están presentes o no tienen el mismo criterio de orden y de datos.

A pesar de estas deficiencias, la selección de títulos es una muestra representativa de la dramaturgia nacional, sobre todo, del archipiélago de lo discursivo. Este estilo se nutre por la tendencia actual de explorar los discursos y lo narrativo en el teatro, y por los autores referente: Bouchard, Tremblay,

Gutiérrez Ortiz Monasterio y Escalante (coordinadora del taller de dramaturgia). Estos rasgos favorecen que la selección de textos dramáticos tienda a obras de teatro en que la narración es un eje de la acción y el lenguaje marca el ritmo de la acción o construye metáforas que influyen en el sentido dramático, como *Los días de Carlitos* (e. 2005, p. 2013), de Vázquez; *Odio a los putos mexicanos* (e. 2006, p. 2011), de Gutiérrez Ortiz Monasterio; y *Nacido de un muslo* (e. 2009, p. 2013), de Chías. En esta colección se reúnen dos objetivos, uno que no se cumple por completo (hacer memoria de las puestas en escena en La Capilla) y otro que sí se consigue al dar a conocer textos de buena calidad. Por ende, por sus objetivos esta colección podría adoptar la tercera postura que hemos detectado en este eje de análisis; sin embargo, al estudiar los títulos elegidos se detecta que corresponde más bien a la segunda. No se descarta que tenga una visión que integra los valores escénicos, pero no se logra por completo. Esta situación no es un problema en sí, ya que hay títulos relevantes en las colecciones; más bien, es un tema de comunicación y claridad de criterios al interior de la editorial y de frente a los lectores.

#### *Recuento general*

Al hacer un recuento de las posturas, constatamos una vez más que la publicación de obras de teatro conlleva en sí misma una valoración hacia lo textual y lo literario de las piezas dramáticas. Sin embargo, las editoriales han adoptado diversas posturas y estrategias que favorecen que los lectores reconozcan los valores escénicos y su relación con lo literario. Por un lado, Ediciones El Milagro lo ha hecho por medio del acompañamiento de paratextos e imágenes que faciliten la asociación visual de lo que se lee con las posibles maneras de representar el texto. En el apartado 2.2.2, discutiremos cómo la distribución gráfica de Teatro y otras colecciones de esta editorial resaltan el nivel escénico. Por otro lado, Libros de Godot, aparte de incluir fotografías, aporta explicaciones de algunas puestas en escena o difunde los registros escénicos del festival de dramaturgos comunitarios en Teatro Ex-Céntrico.

Sobre la primera postura, Fondo de Cultura Económica es la única editorial que se centra en los aspectos literarios de los textos dramáticos, por su tradición y experiencia en los ámbitos divulgativos, poéticos y narrativos. Aunque La Centena también tiene la voluntad de integrar al teatro en el canon literario

mexicano del último cuarto del siglo XX, la selección y el tratamiento de las piezas dan relieve a los aspectos escénicos ya que incluyen créditos de estreno, cuando es el caso, y proponen obras que juegan con lo escénico para desarrollar la acción. El aporte de La Centena, como hemos visto páginas atrás, radica en que da continuidad al canon que se estaba formando en la década de 1980 y lo abre a la diversidad de estilos y estéticas que se desarrollaron en la década de 1990 y principios de 2000 —como el realismo virtual, la hipertextualidad y la narraturgia— manteniendo un hilo en la temática social por medio de la denuncia de la violencia, del abuso de poder y de las secuelas del narcotráfico y a la crítica a las formas de pensamiento que dañan a la comunidad como la discriminación y los hábitos de corrupción que se justifican en el progreso, la sobrevivencia y en la repetición de patrones que siguen las autoridades.

Luego, se encuentra la segunda postura en que se las editoriales hacen ver que las obras dramáticas son parte del proceso creativo y escénico; por ende, resaltan los dos tipos de valores. Las revistas tienen visiones complementarias: mientras que *Tramoya* mantiene su mirada en el presente y lo novedoso en México y Europa y América Latina. *Tramoya* se da la oportunidad explorar la diversidad estilística actual y pasada de México (incluyendo algunos textos indígenas contemporáneos) y otros países, sobre todo latinoamericanos. El resto de las colecciones se interesan por resaltar un aspecto, por ejemplo, dos colecciones quieren mostrar los resultados de los talleres de dramaturgia, unas tres apuestan por el teatro que se dirige a niños y jóvenes, y el resto se encarga de presentar el teatro mexicano de determinado, organizándolo por tiempo, como Nuevo Teatro que se centra en las décadas de 1980 y 1990 y Teatro Emergente de 2000 —ambas de Ediciones El Milagro—, o por tipo de teatro, como el documental en la Colección Rascón Banda de Libros de Godot. A este conjunto se sumaría la Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla que, aunque por su descripción, correspondería a la tercera postura, en su catálogo corresponde más a la segunda.

Finalmente, la tercera postura está en cinco colecciones que publican textos que representados en ciertos eventos, como los festivales de dramaturgos comunitarios en Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot, o representaciones emblemáticas en México, como Teatro de Ediciones El Milagro. En estos casos, se logran dos aportaciones: una, el libro se vuelve un documento que da cuenta de producciones escénicas y, gracias a los paratextos, se forma una idea de su

repercusión en la escena y la dramaturgia; y la otra, los lectores reconocen de manera más fácil los valores escénicos que se encuentran en los textos.

## 2.2. La enunciación editorial

Como explicamos en la introducción, en esta parte de la tesis estudiaremos la presentación gráfica de las colecciones que estamos estudiando, debido a que esta influye en la percepción del lector sobre el texto. Recordemos que Gérard Genette (2000, p. 166) lo considera como un “objeto de conversación” más que de representación. Por tanto, es posible hablar de una *enunciación editorial*, es decir, de la postura ante el texto del conjunto de profesionales que elaboraron el libro y esta se puede observar por medio de los aspectos físicos y gráficos.

Para estudiar la enunciación, organizaremos las observaciones en tres apartados: el primero, se enfoca en la presentación del libro, su formato y su portada; el segundo consiste en un análisis de la puesta en página; es decir, reconocer el valor de las convenciones gráficas y los recursos lingüísticos; y el tercero es una visión panorámica sobre los paratextos —sobre todo, textos introductorios, reseñas y créditos de estreno— para reconocer las maneras en que acompañan al lector.

### 2.2.1. La presentación del libro: formato y portada

En este campo revisaremos el discurso que el aspecto físico del libro —tamaño, costo, imágenes y textos— proyecta al lector: qué aspecto de las obras se resaltan, qué usos del libro se procuran y qué tipo de contenido se ofrece. Identificamos tres posturas generales en el manejo de formatos y aspecto físico, con sus respectivos matices entre las colecciones que estudiamos. La primera tiene interés por divulgar la obra de teatro como un hecho escénico y como producto de un creador por medio de materiales de bolsillo, asequibles y con imágenes de representaciones teatrales. La segunda perspectiva consiste en asociar material publicado con un concepto —como una noción de modernidad, un interés temático, etcétera— por medio de imágenes elaboradas por artistas plásticos, diseñadores o ilustradores. El tercer discurso tiene que ver con el reconocimiento que otorgan las editoriales a los autores y a su obra por medio de libros de gran formato, en rústica o pasta dura.

Durante la lectura de este apartado invitamos a consultar el “Anexo 1. Presentación de las colecciones de teatro mexicano, 1984-2015”, en la parte final de la tesis, y las imágenes 2 y 3, que presentan los formatos de libros y revistas en las colecciones estudiadas, localizadas en las dos páginas siguientes, con la finalidad de formarse una idea de las características físicas de las publicaciones.

*Primera postura: divulgar la obra de teatro como hecho escénico*

La primera postura se reconoce en las cuatro colecciones de Paso de Gato, en Teatro y La Centena de Ediciones El Milagro. Todas estas tienen un ánimo divulgativo y desean fomentar la lectura de teatro. Las expectativas de llegar a un público amplio se reflejan en los tirajes: Teatro de Ediciones El Milagro y Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato publican entre mil y dos mil ejemplares, y el resto tiende a publicar entre tres mil y cinco mil (las reimpressiones son generalmente de mil). Para atraer la atención de los lectores, se emplean formatos portátiles (desde A6 a media carta), portadas de colores sólidos y llamativos y fotografías de montajes (en todos los casos posibles) —a excepción de La Centena que en su lugar incluye un retrato del escritor— y textos breves en solapas y contraportadas que reseñan la obra o al creador. A continuación, revisaremos las colecciones con mayor detalle para valorar la relación entre la presentación de los libros y las líneas editoriales.

De acuerdo con las presentaciones de Paso de Gato (Noticias 22, 2016; Paso de Gato, 2019, p. 53), Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público tienen el propósito de llegar a un público numeroso y dar a conocer la variedad de temas y estilos del teatro mexicano actual. Las primeras dos estrategias para conseguir este propósito van de la mano: son libros de bolsillo (tamaño cercano a A6: 100 x 150 mm) y tienen un precio accesible —en la actualidad valen \$40 MXN, el equivalente en euros es 1.75—. Incluso, se han publicado títulos gratuitos de toda la serie Cuadernos de Teatro con fines de promoción que se han distribuido en las Ferias del libro teatral desde 2011, las que corresponden a las dos colecciones que nos ocupan son *Algeciras. Puerto de Cádiz* (e. 2009, p. 2011), de Hernández; y *Cúcara y máscara / Carta al tigre* (e. 1981, p. 2012), de Liera. El resto corresponden a las otras colecciones que comprenden Cuadernos de Teatro —Dramaturgia Internacional y Ensayo Teatral—.

Imagen 2. Formatos de libros de teatro en las colecciones editoriales

Los tamaños en México tienen como referencia los formatos carta y oficio; sin embargo, los libros de teatro no corresponden a esta lógica ni a los formatos conocidos como A, B, C y D. Para tener una referencia, hemos clasificado los libros en cinco tamaños, en cada grupo puede haber variaciones en las medidas. Incluimos algunos formatos cercanos en la nomenclatura americana y la española (Dreyfus y Richaudeau, 1992, p. 215; Martínez de Sousa, 2013, pp. 311–312).

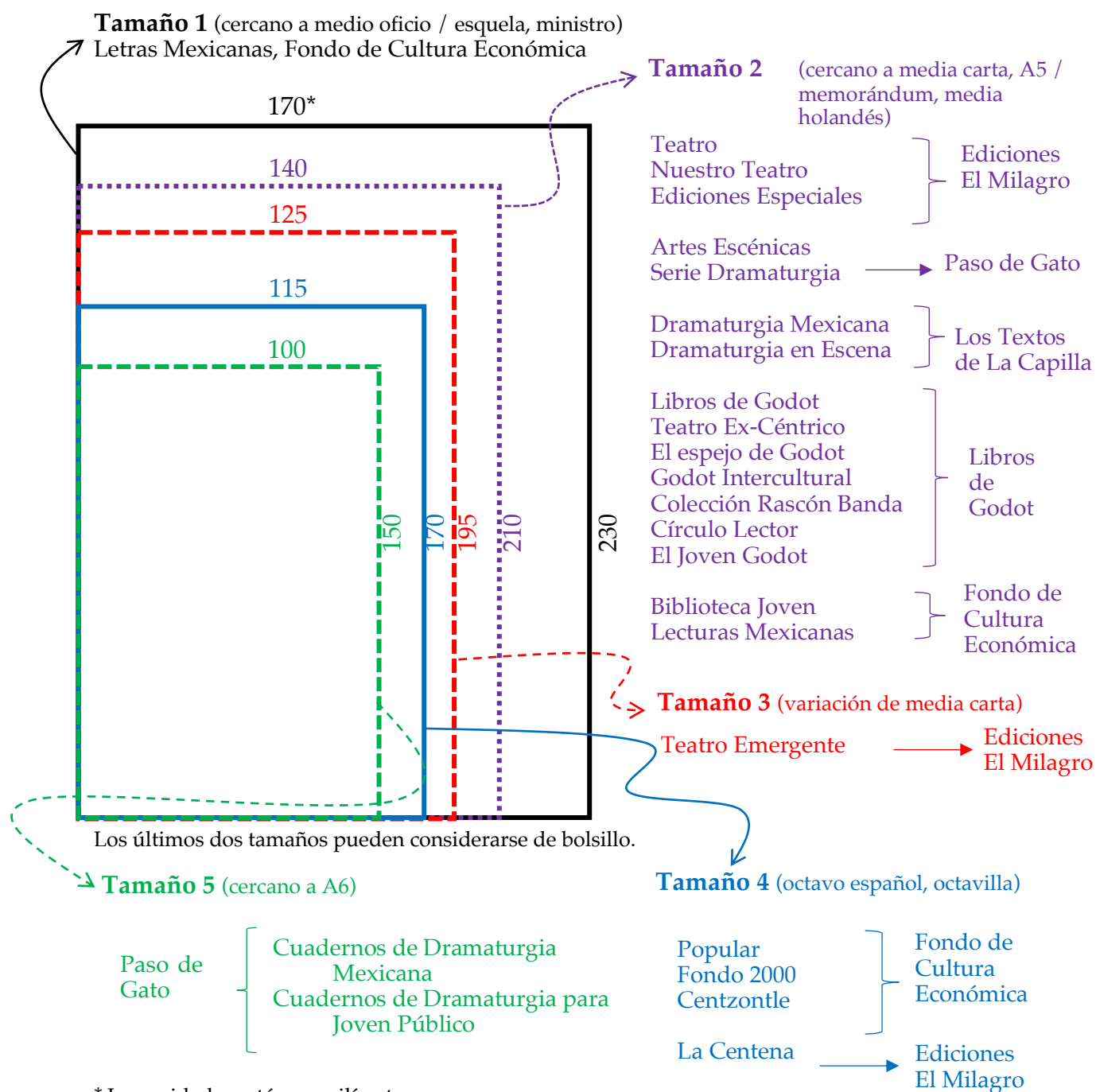
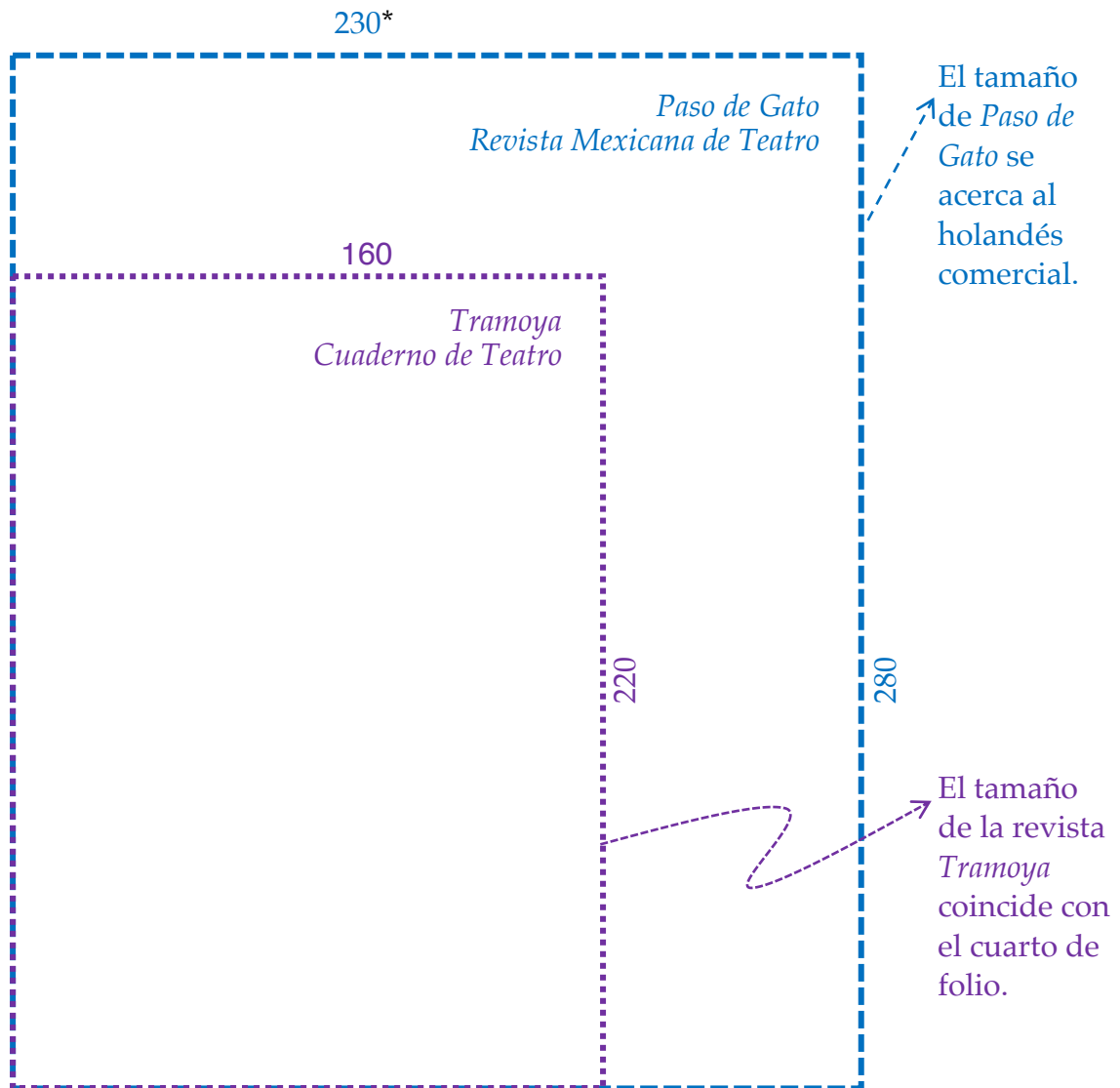


Imagen 3. Formatos de revistas de teatro en las colecciones editoriales

A continuación, presentamos los formatos de las revistas:



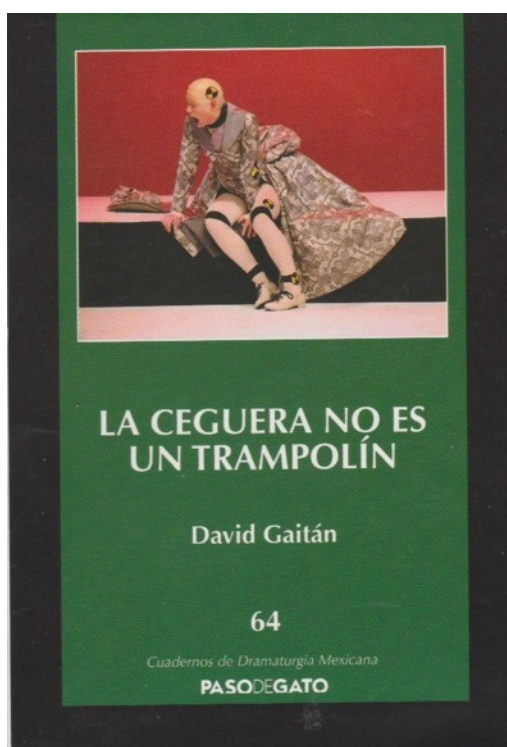
\* Las unidades están en milímetros.



Con estos formatos y costos, la editorial genera una sensación de cercanía con las obras dramáticas, ya que son asequibles y portables, y el tamaño genera la idea de que se puede leer con facilidad y en un tiempo breve. La calidad de las imágenes, el papel y la edición contrarrestan las posibles asociaciones de mala calidad y poca relevancia que despiertan productos sencillos y de bajo costo. Estas acciones reflejan que los editores están interesados en fomentar la lectura y el consumo de libros de teatro en públicos más amplios, no únicamente en los creadores y estudiosos de las artes escénicas.

En adición, la cercanía con el lector se logra por medio de las portadas, que se componen de título, autor, fotografía de puesta en escena y número de la colección, como se observa en las imágenes 4 y 5, en esta y la página siguiente. Por las condiciones actuales, que la sociedad está acostumbrada a la comunicación visual, las imágenes implican un elemento para llamar la atención y para informar. Así que es una manera de establecer un vínculo con el lector potencial. Encima de dar una idea del contenido temático y anecdótico, las imágenes de la representación informan implícitamente dos aspectos que orientan la lectura: el texto tiene una naturaleza escénica (aparte de la textual) y es el testimonio de una representación o el punto de partida para un montaje. Por un lado, las imágenes nutren la filosofía que sostiene las líneas editoriales —el interés por piezas que proponen nuevas formas de representar y desarrollar

Imagen 4. Ejemplo de portada y contraportada de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana. Su color distintivo es el verde.



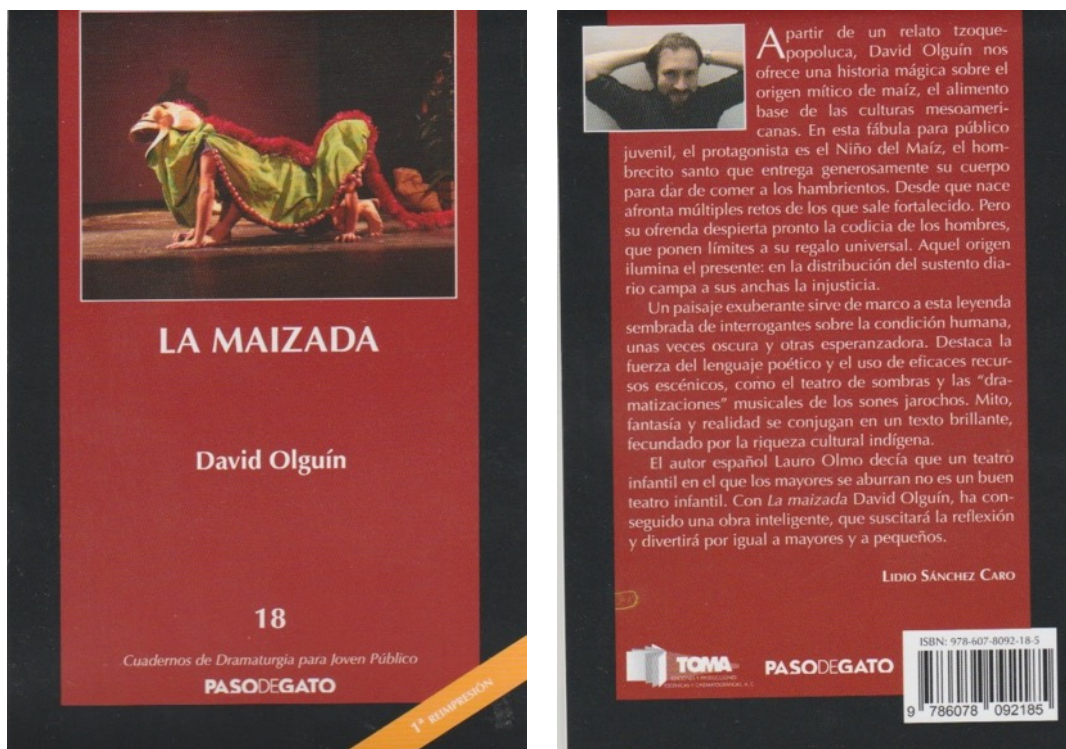


Imagen 5. Ejemplo de portada y contraportada de Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público. Su color distintivo es el rojo.

acciones, como ya estudiamos al ver la predominancia de los archipiélagos discursivo y de compromiso social en estas colecciones— y sirven como respaldo de la calidad de los contenidos. La imagen invita a inferir que, si unos profesionales han montado la obra, hay rasgos interesantes en el escrito, como el tema, los personajes, la estética, etcétera. De hecho, la publicación y el montaje son los avales de la portada para que el lector se anime a conocer el texto.

El último recurso que se encuentra en la presentación de Cuadernos de Teatro es la reseña de la contraportada, que puede despertar el interés del lector y favorecer una valoración positiva del texto. En el apartado 2.2.3. estudiaremos con detalle el contenido de estos escritos, por ahora revisaremos de manera general cómo acercan al lector, por medio de algunos recursos propios de la reseña. El más empleado son las descripciones halagadoras, cuya credibilidad previa a la lectura reside en la trayectoria y el reconocimiento del firmante, como la que De Tavira (2010a), director escénico, escribe sobre *El ajedrecista* (e. 1993, p. 2010), de Chabaud: “Chabaud se propone un juego audaz: apuesta por una teatralidad cuya esencia reside en el misterioso poder de la actuación”. A pesar del espacio breve, estas descripciones se acompañan con sustentos breves, como en este caso, que se habla que el autor propone un reto actoral. Adicionalmente, son descripciones que corresponden con las características de las obras. De este modo, se mantiene la confiabilidad en el firmante y en la editorial. A este recurso

se suman las explicaciones sobre la naturaleza de la obra reseñada —que hace notar el interés divulgativo de la colección—, como hace García Barrientos (2007), investigador español, con *La fe de los cerdos* (e. 2004, p. 2007), de Wirth:

La parte más visible del misterio está en el exquisito tratamiento formal y en la sabia estructura que sirven de continente y contención a tanta brutalidad. Hay un equilibrio de la mejor ley entre realismo y absurdo, con un feroz sentido del humor siempre en el filo de la navaja; una acertada inversión del orden temporal y una dosificación de la intriga que roza lo magistral.

Este tono explicativo y halagador sin prescripciones es común, como por ejemplo la reseña de Lidio Sánchez Caro, director, a *La maizada* (e. y p. 2012), de Olgún; Peláez, dramaturga, a *La última bala* (e. y p. 2014), de Antonio y Javier Malpica; Aguilar Zinser, crítica, a *La cieguera no es un trampolín* (e. 2014, p. 2015), de Gaitán; y Berman a *Para soñar que no estamos huyendo* (e. 2010, p. 2013), de Mor. Así, la editorial orienta la lectura sin determinar por completo la perspectiva del lector; más bien, le ayuda a comprender el contenido y la forma en que está escrita la obra. Dentro de este ánimo divulgativo, también se encuentran textos breves que relacionan el contexto cultural y social con las piezas, como hace González Mello (2014a, 2014b) con el proyecto *Águila y Sol I. Napoleón en San Jacinto* (e. 2013, p. 2014) y *Águila o Sol II. La querencia* (e. 2012, p. 2014), de Tovar:

A lo largo de las últimas décadas, Juan Tovar ha venido trazando la cartografía teatral de nuestra historia. Al vasto territorio que ha explorado se agregan ahora Texas y Morelos, escenarios de sendas obras que, agrupadas bajo el título de *Águila y sol*, nos brinda las dos caras de una misma moneda. Las caras en cuestión son las de Antonio López de Santa Anna y Emiliano Zapata; y la moneda, el destino del país, que se mantuvo en el aire durante los ochenta años que separaron las acciones de ambos personajes.<sup>50</sup>

Este tipo de información y las pequeñas reflexiones en torno de los temas coinciden con la postura crítica de la editorial ante los aspectos sociales —como la crítica a los abusos de poder, la corrupción y la violencia generada por la discriminación y el narcotráfico— con que se han elegido los textos. Las reseñas contribuyen a una visión del teatro como dinamizador de ideas y conciencias, como una herramienta para denunciar y reflexionar sobre situaciones y problemas del entorno que, como hemos explicado en el apartado 2.1.4., se

---

<sup>50</sup> Antonio López de Santa Anna (Veracruz, 1794-Ciudad de México, 1876), político y militar, participó en varios partidos políticos, monárquicos, realistas, republicanos, unitarios, entre otros. Fue presidente de México seis veces. Se adjudica a su mandato la pérdida de Texas al territorio mexicano. Emiliano Zapata (Morelos, 1879-1919), líder militar de la Revolución mexicana, fue representante de la resistencia campesina y lideró las luchas del territorio sur.



relacionan estrechamente con el análisis de formas de pensamiento que afectan a las comunidades, como el machismo, el racismo y el clasismo, la corrupción y la justificación de crímenes para beneficiarse a sí mismo.

En su conjunto, las estrategias de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público pretenden ampliar al público lector, que los materiales sean comprensibles y llamativos para gente no especializada. Por ello, brinda en las portadas imágenes atractivas de los montajes —que respaldan el texto y, además, acentúan las cualidades escénicas de los textos— y orienta la lectura con las reseñas de la contraportada, en las cuales se colige la preferencia por los archipiélagos de compromiso social y lo discursivo, como ya estudiamos en las líneas editoriales en el apartado 2.1.1.

La Centena de Ediciones El Milagro tiene un funcionamiento semejante a las dos colecciones anteriores. Son libros de bolsillo, 115 x 170 mm, con precio entre \$60 y \$90 MXN (el equivalente a 2.60-4.00 EUR) —un precio asequible para el público general, que compararemos con la asistencia al cine un poco más adelante—, de pocas páginas, encuadernados en rústica con solapas que anuncian otros títulos de la colección, portadas llamativas y sencillas, datos breves y concisos. La diferencia radica en que el acento se coloca en el autor. En estos libros, las portadas presentan una fotografía en blanco y negro del autor y su relevancia se enfatiza por las asociaciones de ideas con el color metálico, cercano al dorado, que se emplea de fondo: elegancia, tesoro, belleza, etcétera. Mostramos unos ejemplos en la imagen 6.

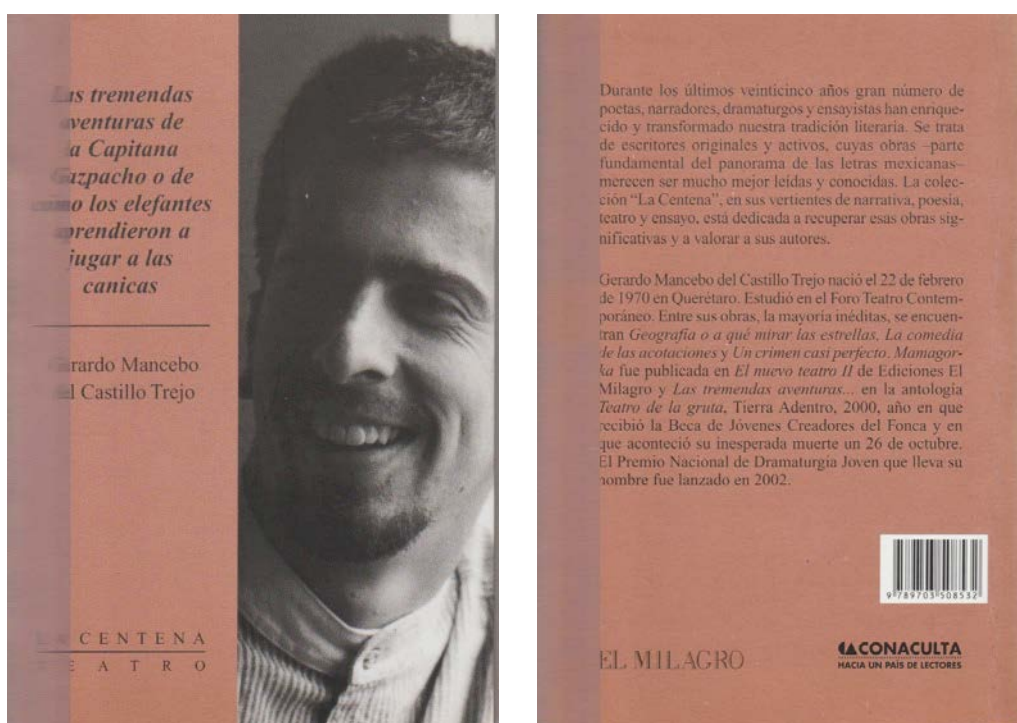


Imagen 6.  
Ejemplo de portada y contraportada de La Centena: *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, de Mancebo del Castillo.

Aunado a lo anterior, se encuentra un texto explicativo del proyecto editorial —en que se resalta que los textos incorporados a la colección han cambiado la tradición literaria mexicana— y la semblanza del autor en la contraportada. A diferencia de Cuadernos de Teatro, estos paratextos carecen de firma y tienen un tono informativo, en el que se relata brevemente la trayectoria, la producción y el reconocimiento del artista. Esto refleja que la editorial da la oportunidad de que la obra del autor hable por sí misma y da la libertad al lector de formarse su criterio. Estas características son congruentes con las líneas editoriales porque favorece la atención en los aspectos literarios de los textos dramáticos y, como indicamos, la integración de los dramaturgos con los creadores de otros géneros literarios. Tengamos en cuenta que esta colección respeta los lineamientos generales de diseño del proyecto general que comparte Conaculta con otras tres editoriales, Verdehalago, Ediciones sin Nombre y Aldus. De este modo, Ediciones El Milagro colabora en la construcción de un canon de la literatura del último cuarto del siglo XX, con un aspecto que se asocia con la modernidad y la elegancia.

La revista *Paso de Gato* presenta los textos dramáticos de manera parecida a Cuadernos de Teatro, de la misma editorial, con las variaciones propias de la naturaleza periódica de esta publicación —tamaño 230 x 280 mm, encuadernado en rústica y con precio de \$80 (aproximadamente 3.50 EUR)—. En todos los números, la obra publicada se anuncia en la portada, como la que se muestra en la imagen 7, página siguiente. En el índice se presenta con la misma jerarquía que el resto de las secciones y, en ocasiones, se coloca un retrato del autor. El texto se localiza en páginas de color distinto al resto del número; así el lector lo puede encontrar fácilmente. De esta manera, el propósito de difundir la dramaturgia que anuncia la editorial (*Paso de Gato*, 2019, p. 175) se materializa y se sostiene por medio de estas acciones.

La diferencia con las colecciones anteriores radica en que el texto dramático, como ya estudiamos en las líneas editoriales, deja de ser el centro y adquiere la misma relevancia que otros aspectos tratados en el resto de los artículos de la revista. La obra de teatro se vuelve en uno de los pilares, pero no en el único, que favorece la creación escénica. Sumado a lo anterior, cada obra está precedida por una reseña con características semejantes a las de Cuadernos de Teatro —firmadas por alguien con trayectoria, con descripciones halagadoras e información crítica sobre la obra y su contexto—; de esta manera, el lector



Imagen 7.

Ejemplo de portada de la revista *Paso de Gato*. En la última línea se anuncia el “Estreno de papel”.

considera el texto como una recomendación de la revista y, en ocasiones, como ejemplo representativo del tema que se aborda en el número. Por ejemplo, *Kásperle o las fantasmagorías del doctor Fausto*, de Carrasco, modela las obras para títeres, que es el tema del número 18 (julio-septiembre 2004), y *¿Quién le teme a Espantapájaros?*, de la misma autora, es una muestra de teatro dirigido para adolescentes en el número 44 (enero-marzo 2011).

El costo bajo de las colecciones estudiadas hasta ahora es una condición que refuerza el interés por llegar a un público amplio. Comparemos sus precios con asistir al cine, que es una de las prácticas culturales más comunes en México. De acuerdo con la *Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumos culturales* (CONACULTA, 2010), 75% de la población ha asistido una vez al cine y de ese porcentaje, 45% ha ido al menos una vez al cine en los últimos tres meses. El precio de un boleto de cine oscila entre \$50 y \$80 MXN (2.20 y 3.50 EUR). Los costos de los libros que hemos revisado hasta ahora son iguales o menores, así que se puede considerar que el público general tiene capacidad para comprarlos. Las editoriales están haciendo esfuerzos para promover la cultura teatral y dinamizar la situación social. Recordemos que las editoriales eligen

frecuentemente textos vinculados al contexto cultural y social actual. Como hemos visto, se habla de problemas sociales —por ejemplo, el narcotráfico, la corrupción y los feminicidios— y de los fallos ideológicos en las relaciones personales —el machismo, la discriminación, la desinformación, etcétera—. Así que el formato, el tiraje y el precio seleccionados tienen el propósito de divulgar el teatro y estar al alcance de un gran número de gente. Por ejemplo, los tirajes de Cuadernos de Teatro oscilan entre mil y cuatro mil ejemplares por edición y los de La Centena son entre tres y cinco mil ejemplares. Para más detalles al respecto, recomendamos consultar el Anexo 1. Merece mención especial, las impresiones especiales que Libros de Godot ha realizado para las Bibliotecas Escolares y de Aula. Con siete títulos, esta editorial ha vendido a la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (Conaliteg) trescientos mil ejemplares.<sup>51</sup>

Como las colecciones anteriores, Teatro de Ediciones El Milagro también relaciona los textos con las representaciones escénicas por medio de fotografías en las portadas y las reseñas en contraportadas y tiene un interés por difundir la dramaturgia. Sin embargo, se distingue porque en lugar de adoptar un formato de bolsillo, opta por uno que propicia en el lector una percepción más formal del contenido y del soporte, en la que el libro ya es un objeto para conservar y valorar por su estética: tamaño cercano a media carta (140 x 210 mm), encuadernación rústica con solapas y diseño de fondo que evoca una tela brocada, como se ve en la imagen 8, página siguiente.

Recordemos que Olguín (Castillo, 2012) reconoció que era difícil disponer de textos dramáticos contemporáneos y que se conseguían de manera informal y en malas condiciones (fotocopias de baja calidad). Entonces, publicar en 1992 con este formato fue una declaración de principios en que se le da relevancia, prestigio y formalidad a los textos dramáticos. En adición, esta presentación coincide con el deseo de la editorial de hacer notar que las obras de teatro son un motor de reflexiones y discusiones escénicas e ideológicas, que se promueven en los paratextos, las reseñas de las contraportadas y los textos introductorios que estudiaremos en el apartado 2.1.3. Aunque este formato eleva el costo, aún se mantiene en un nivel asequible. Cada título vale entre \$140 y \$240 MXN, es decir,

---

<sup>51</sup> Las Bibliotecas Escolares y de Aula forman parte de los proyectos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para distribuir libros informativos y literarios en las escuelas primarias y secundarias con la finalidad de promover los hábitos y las competencias de lectura. La Conaliteg es el organismo encargado de convocar a las editoriales para que propongan títulos, de entre los cuales se eligen los que se distribuirán en los estados.



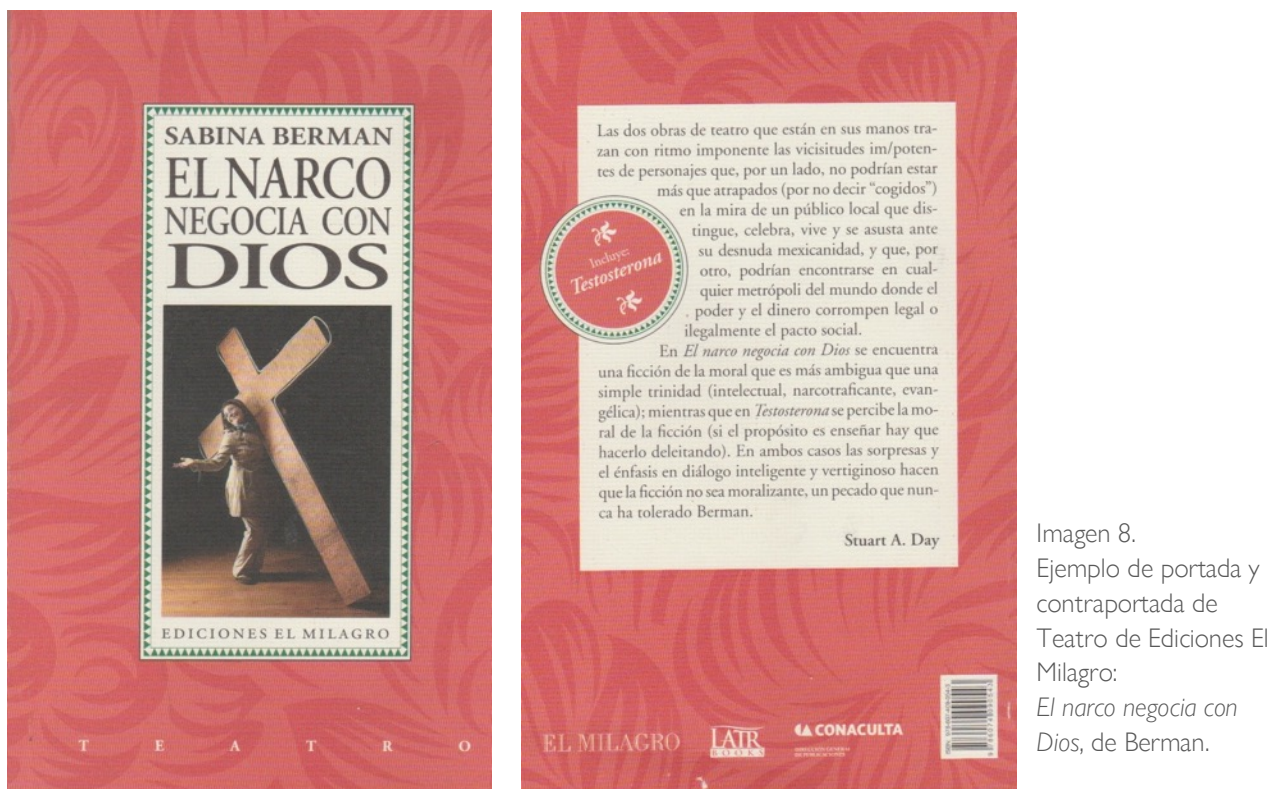


Imagen 8. Ejemplo de portada y contraportada de Teatro de Ediciones El Milagro: *El narco negocia con Dios*, de Berman.

entre 6.00 y 10.50 EUR. Estos precios son posibles gracias a las coediciones que se realizan principalmente con Conaculta y la Universidad Autónoma de Nuevo León. Esta colaboración ayuda a mantener a flote el trabajo de la editorial, pero también hace notar que hay un interés por mantener un precio accesible para el público general.<sup>52</sup> El costo es adecuado para la calidad del libro y para el contenido que, en la mayoría de los casos, contiene de dos a tres obras.

Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato tiene el mismo formato que la colección anterior, también emplea fotografías de representaciones escénicas para atraer la atención del público, como se ve en la imagen 9, página siguiente —a excepción de *Bordeando Shakespeare*, que tiene un retrato de este autor, y *Dramaturgia de Iberescena*, que tiene un mapa de los países que forman parte del proyecto—. Como Teatro, esta colección proyecta una idea más formal de los contenidos por medio del formato y su aspecto, o que puede propiciar la aceptación para el público objetivo, que son los especialistas y los estudiantes de

<sup>52</sup> En sus inicios, el equipo que fundó Ediciones El Milagro —David Olgún, Lorena Maza, Tolita Figueroa, Daniel Giménez Cacho, Pablo Moya y Roberto Pliego— financió las actividades editoriales gracias a el Bar El Milagro. Para todos, era relevante la difusión de los textos dramáticos; sin embargo, delegaron la edición en Olgún y Moya. El resto se dedicó a generar proyectos teatrales. Después, el equipo buscó las colaboraciones con Conaculta y, cuando estas fueron inestables, establecieron tratos con universidades, principalmente la de Nuevo León (Flores, 2012; Villegas, Valdés, Romero Elizondo y Maza, 2014; Villegas, Valdés, Romero Elizondo, Figueroa, et al., 2014).





Imagen 9.  
Ejemplo de portada  
de Artes Escénicas Serie Dramaturgia  
de Ediciones El Milagro.

teatro, tal como se declara en el catálogo (Paso de Gato, 2019, p. 3), quienes pueden emplear estos libros como material de trabajo o consulta. Para que estos títulos todavía sean accesibles a dicho público, los costos ascienden ligeramente en relación con los de Teatro, que oscilan entre \$210 y \$260 MXN (9.10 - 11.30 EUR). Por su contenido y su costo, ya no son libros de tan fácil acceso para un público general. Naturalmente, esta colección se distingue porque se compone de antologías; por tanto, en el aspecto se emplean expresiones o marcas gráficas que anuncian el contenido de cada título. Por ejemplo, *Teatro breve: antología para formación actoral* (2011) y *Dramaturgia de Iberescena* (2012) enumeran a los autores compliados en la portada y otras anuncian en el subtítulo el alcance de la antología: *Las buenas y las malas palabras. Obras selectas* (2012) y *La magia de los titeres. Obras completas* (2013). Estas menciones son útiles también

porque facilitan que los usuarios los clasifiquen por el tema o el tipo de teatro que presentan. Para reforzar este objetivo, sería necesario mantener uniformidad en los títulos y en las marcas gráficas (no todas las antologías tienen una referencia explícita a su contenido ni lo hacen con los mismos recursos). La presentación y el formato de estos libros se suma a la labor divulgativa de Paso de Gato.

Al hacer una revisión global de las colecciones de la primera postura, identificamos que tienen en común que son de fácil acceso y manejo para el público por los costos y los formatos —que van de bolsillo a media carta con encuadernación en rústica—. El punto más fuerte es la vinculación de los textos dramáticos con las representaciones teatrales, es decir, el público se entera desde la presentación que los libros son de teatro y que han sido representados. De esta manera, se promueve una valoración positiva de los textos. El punto débil, en algunos casos —como *La Centena* y *Cuadernos de Teatro*—, es la falta de explicaciones u orientaciones sobre los temas y el estilo de la obra. Esto es consecuencia natural de centrar los recursos gráficos para poner la atención en la puesta en escena o en el autor.

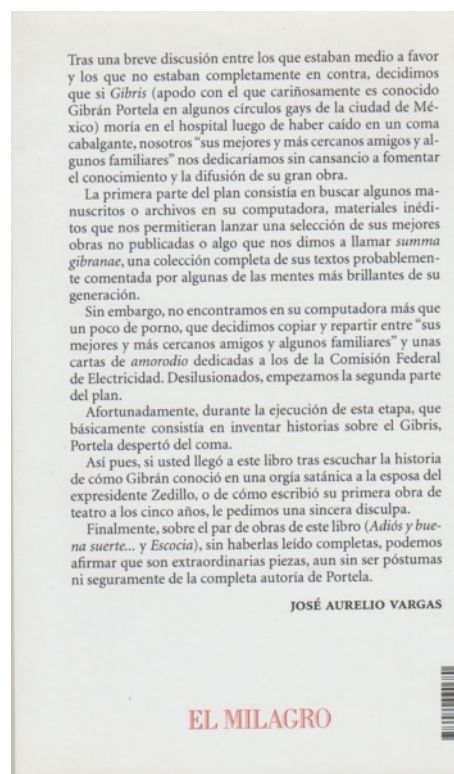
A diferencia de la primera postura, la segunda no establece relación directa con el hecho escénico y opta por transmitir un concepto visual que forme una idea al lector de los contenidos o de los estilos por medio de referencias gráficas, que pueden ser abstractas o figurativas de acuerdo con la editorial y la colección. Esta postura se observa en la mayoría de las colecciones, diecinueve de veintiséis. Aquí hacemos un recuento que desarrollaremos en los párrafos siguientes: identificamos que cuatro de ellas apelan a una noción de modernidad; dos optan por un espacio blanco para centrar la atención en el título, el autor y el sello editorial; tres generan un ambiente por medio de la reproducción de obras plásticas para aludir al estilo de las obras teatrales y el resto emplea recursos gráficos para dar una idea del contenido al lector.

Para comenzar, estudiemos las cuatro colecciones que apelan a la modernidad. Dos de ellas lo hacen porque quieren resaltar la actualidad de sus materiales, como Teatro Emergente de Ediciones El Milagro y Centzontle de Fondo de Cultura Económica; las otras dos porque se dirigen a niños y adolescentes, El Joven Godot y El Gato de Godot de Libros de Godot.

Teatro Emergente de Ediciones El Milagro, tiene características formales semejantes a Teatro —tamaño cercano a media carta (140 x 210 mm), encuadernado en rústica con solapa— que corresponden al discurso que ya comentamos anteriormente: hay un interés por dar relevancia y divulgar los textos dramáticos. Aunque no son libros de bolsillo, son de fácil manejo y portables porque son de pocas páginas, contienen un sola obra. El precio varía entre \$110 y \$140 MXN (que es aproximadamente 4.70 y 6.00 EUR). Su costo ya no es tan asequible en comparación a colecciones vistas anteriormente. A pesar de que el público que puede comprarlos se reduce, aún se mantienen por debajo del precio de las representaciones teatrales subvencionadas en la Ciudad de México, el cual tiene un tope de \$150 MXN (6.60 EUR).

A diferencia de Teatro, en que se exponen fotografías de representaciones escénicas, en esta colección la portada contiene detalles fragmentados de pinturas —como la que vemos en la imagen 10, en la página siguiente—, distribuidas en una cuadrícula irregular, como *puzzle*, de artistas que marcaron diferencia en su momento como *El pez* (1958-1960), de Juan Soriano; *Ritmo y arquitectura de tres gracias (composición 2)* (1949), de Gino Severini; *Oscillation du présent* (1957) y *Sin*

Imagen 10.  
Ejemplo de portada  
y contraportada de  
Teatro Emergente  
de Ediciones El  
Milagro: *Adiós y  
buena suerte...*,  
de Portela.



*título* (ca. 1960-1962), de Roberto Matta. Por la asociación portada-contenido, se genera la idea de que las obras publicadas rompen con lo tradicional, que son productos artísticos y que se prestan a múltiples lecturas, lo cual es adecuado para el archipiélago preponderante de esta colección, lo discursivo —como vimos en el apartado 2.1.1—, y para las exploraciones con las estructuras no lineales y los experimentos con el lenguaje.

Las reseñas de las contraportadas complementan esta perspectiva moderna y abstracta aportando datos específicos sobre la pieza teatral y el autor. Estas son firmadas por personas reconocidas como Chías, dramaturgo, para *Treinta y tres nombres de Dios* (e. y p. 2011), de Itzel Lara; Martín Acosta, director y actor, para *Beisbol* (e. y p. 2013), de Gaitán; y Laura García, divulgadora cultural, para *Conveniencia* (e. 2014, p. 2015), de Córdova. Su funcionamiento es muy semejante a las reseñas de Cuadernos de Teatro de Paso de Gato que analizamos previamente: se adopta una perspectiva positiva (con descripciones halagadoras e información sobre el autor y su obra) para despertar el interés de los lectores. Por ejemplo, Acosta (2013) dice:

David Gaitán fue un dramaturgo joven que nos deslumbró con algunas formas y recursos dramáticos en sus primeros textos. Obras llenas de vida y de ímpetu. Pero se acabó. Creció aun antes de que pudiéramos darnos cuenta. Obra tras obra y frente a nuestras narices. ¡Ahora es un dramaturgo maduro (que todavía tiene veintitantos) que sabe bien de qué quiere hablar y cómo!

En el apartado sobre los paratextos, estudiaremos las reseñas con más detalle y la manera en cómo coadyuvan a marcar tendencias y estéticas. Por ahora, sirva de ejemplo del primer encuentro del lector con el libro: reseñas con tono coloquial e incluso lúdico en algunos casos —como el de José Aurelio Vargas (2015), que emplea un tono desenfadado con el que inventa datos biográficos para resaltar el humor que caracteriza *Adiós y buena suerte* (e. 2014, p. 2015), de Gibrán Portela—. En su conjunto, estas reseñas fomentan una visión fresca y juguetona sobre el teatro, se aleja de una perspectiva formal y seria, que va acorde con las líneas editoriales de esta colección. Como ya estudiamos en el apartado 2.1.2, los textos no son necesariamente escritos por autores jóvenes o emergentes, pero sí tienen una naturaleza acorde con la búsqueda de los nuevos recursos dramáticos (los propios del archipiélago discursivo) y con un manejo desenfadado de los temas —como la superficialidad de las relaciones en *Adiós y buena suerte*, de Portela, o el cinismo sobre la vejez en *Beisbol*, de Gaitán—. En consecuencia, la editorial tiene como público lector ideal a un sector joven o interesado en textos lúdicos y renovadores.

Como Teatro Emergente, el diseño de las portadas de Centzontle de Fondo de Cultura Económica favorece la sensación de modernidad. En una distribución sobria se mezclan elementos tradicionales (un objeto dibujado al estilo de un grabado) con algunos actuales, como la tipografía y la distribución gráfica. El título y el autor siguen manteniendo la atención central y el objeto sugiere vagamente una idea del contenido de la obra. Su formato y precio —octavilla (110 x 170 mm), encuadernado en rústica, vale \$20 en papel y \$31 en versión electrónica (0.90 y 1.35 EUR, respectivamente)— vuelve a los materiales muy asequibles y portables, rasgos que favorecen al cumplimiento del propósito de la colección: acercar títulos que se puedan leer en un tiempo breve a un público amplio.

En la única obra de teatro incluida en esta colección, *La danza que sueña la tortuga* (e. 1955, p. 2009) de Emilio Carballido, que se presenta en la imagen 11, página siguiente, se colocan dos tarros, que hacen alusión a dos objetos centrales en la trama. Así no se anticipa gran información sobre la trama, únicamente genera una idea de que ocurre en un ámbito rural. Ahora bien, la inclusión de este título en esta colección hace notar que este autor es relevante para la editorial y que su texto, escrito en 1955, se considera vigente para el público actual.

Imagen 11. Ejemplo de portada y contraportada de Centzontle de Fondo de Cultura Económica: *La danza que sueña la tortuga*, de Carballido. Esta portada destaca por su elegancia y su voluntad de dar prestigio al texto.



En contraste, la evocación a lo moderno y lo nuevo en *El Gato de Godot* y *El Joven Godot* no se debe necesariamente al estilo de las piezas teatrales sino responde más bien al propósito de llamar la atención del público infantil y juvenil al que se dirigen respectivamente. Ambas tienen el mismo formato que la mayoría de colecciones: medidas cercanas a media carta (140 x 210 mm), encuadernación en rústica con solapa y con precios entre \$140 y \$160 MXN (que equivalen a 6.00 y 6.95 EUR). Como vimos anteriormente, estas características hacen a los libros asequibles y manejables.

*El Gato de Godot* tiene portadas coloridas con imágenes de estilo caricatura de fácil interpretación y asociación con el contenido de las obras; hay un retrato de Benito Juárez en *El niño Juárez. Obra para títeres, marionetas y actores*, de Ana Luisa Campos López, y un cocodrilo con gafas de sol en *¡Escamas al rescate!... Una aventura de sangre fría* (e. 2012, p. 2013), de Eduardo Castañeda, que se puede observar en la imagen 12, en la página siguiente.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Benito Juárez (Oaxaca, 1806-Ciudad de México, 1872), abogado y político de origen zapoteca (grupo indígena de Oaxaca), fue presidente de México entre 1858 y 1861, implantó las “leyes de reforma”, que separaron la Iglesia del Estado, y defendió al país contra la intervención francesa y el Segundo imperio mexicano, encabezado por Maximiliano de Habsburgo. Es una figura histórica que se presta para relatos de diversa índole, desde la del joven que logra superarse gracias a su tenacidad y a la educación, hasta la del político férreo en sus convicciones que no es capaz de entablar acuerdos con el contrincante, como el emperador Maximiliano.





Imagen 12.  
Ejemplo de portada y contraportada de El Gato de Godot de Libros de Godot: *¡Escamas al rescate!... Una aventura de sangre fría*, de Castañeda.

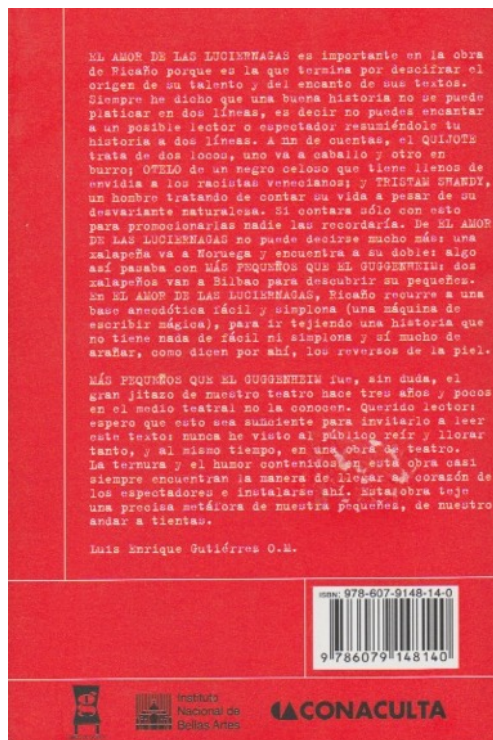
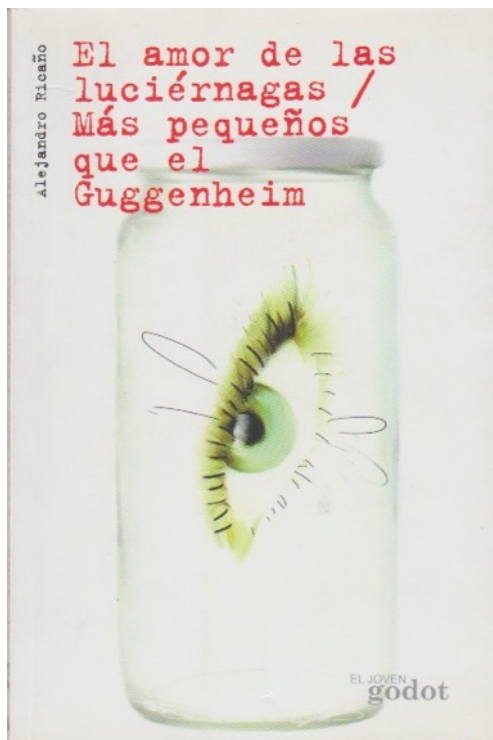


Imagen 13.  
Ejemplo de portada y contraportada de El Joven Godot de Libros de Godot: *El amor de las luciérnagas / Más pequeños que el Guggenheim*, de Ricaño.

En cambio, en *El Joven Godot* las portadas, como la de la imagen 13, corren a cargo de Alejandro Magallanes (Ciudad de México, 1971), diseñador gráfico y escritor con trayectoria reconocida y premiada —por mencionar algunos premios, en 1996 obtuvo la medalla Jozef Mozrask en la XV Bienal Internacional de Cartel en Varsovia, la Icograda en la Bienal Internacional de Cartel en México, y el primer lugar en la Trienal de Cartel Político en Mons, Bélgica, en 2004— y que ha trabajado portadas en la editorial Almadía y se encargó de las de los libros de Gabriel García Márquez en Literatura Random House.

Por la relación artista-autor, podemos establecer un paralelismo en su debida dimensión con el caso que estudió José Martínez Torres (2002) de Carlos Fuentes en *Letras Mexicanas* en la década de 1950. El investigador reconoce la relevancia que se estableció en la publicaciones de Fuentes en los inicios de *Letras Mexicanas* de Fondo de Cultura Económica por medio de su presentación física: en las portadas se exponían pinturas de artistas con trayectoria creciente en aquel momento (unos ya habían ganado renombre, como Vicente Rojo). En consecuencia, por medio de yuxtaposición, se establece una asociación entre los artistas plásticos y el autor que comunica una trayectoria creciente y una apertura a estéticas modernas y cosmopolitas. Por tanto, sostienen su prestigio mutuamente.

En *El Joven Godot* el reconocimiento de Magallanes respalda a los dramaturgos y establece una noción de creador experimentado que continua probando recursos fuera de lo convencional —trazo grueso y aparentemente infantil y empleo del humor por medio de símbolos y asociaciones disparatadas— y que desea atraer a un público nuevo. Esta noción coincide con la integración de autores reconocidos y emergentes de esta colección, los primeros prueban nuevos recursos y abordan temas arriesgados para dirigirse a jóvenes y respaldan a los escritores emergentes. Para esta colección, Magallanes mezcla dibujos con fotografías para crear imágenes que admiten más de una lectura y se relacionan con el contenido de cada título. Por ejemplo, en la imagen 13, página anterior, vemos un ojo femenino con alas de insecto dentro de un frasco en *El amor de las luciérnagas / Más pequeños que el Guggenheim* (2012), de Ricaño; o una mano dibujada (aparentemente por un infante) se posa sobre la mano de un adulto en *Un poco de paz y otras obras* (2014), de Santillán. A estas imágenes se suma el juego de la tipografía que simula letra de máquina de escribir en tinta roja, con manchas y espacios incompletos, que se puede asociar con el proceso de escritura. Estas características se prestan a una actitud lúdica ya que estimulan interpretaciones diversas y en la estética se aprecia humor e ironía. De esta manera, *Libros de Godot*, además de generar una percepción de modernidad estética o estilística, orienta al lector sobre el contenido temático de los textos.

Como hemos visto en las líneas editoriales, *Libros de Godot* se interesa por obras de teatro que proponen temas de relevancia social y que no se habían trabajado comúnmente con público joven, como la violencia de la conquista y la

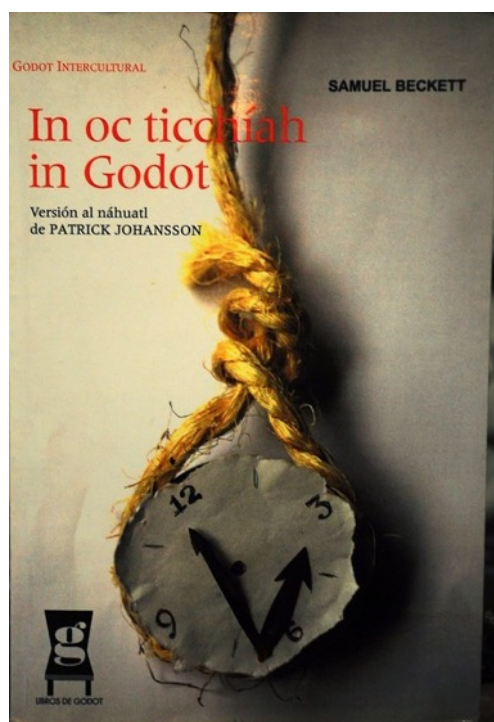
relación entre pueblos indígenas en *Malintzin* (e. 2007, p. 2014), de Santillán, la biodiversidad y los riesgos de perderla en *¡Escamas al rescate!... Una aventura de sangre fría* (e. 2012, p. 2013), de Castañeda, y la homosexualidad en *Luna que se quiebra* (e. 2009, p. 2014), de Alberto Fabián Sahagún Orozco. En suma, las características formales respaldan las líneas editoriales: se favorecen nuevas tendencias dramatúrgicas, se abordan temas complicados con una óptica crítica, se emplea la narratividad para desarrollar la acción, el buen humor y se establecen diálogos estilísticos y temáticos entre autores reconocidos y emergentes (como ya vimos en el apartado 2.12.). Como mencionamos páginas atrás, esta editorial ha logrado colocar siete libros en las Bibliotecas Escolares y de Aula, entre ellos se encuentran: *Mujeres desde el umbral* (2011), de Rascón Banda —que incluye *Sazón de mujer*, *Voces en el umbral* y *Sabor de engaño*—; *Pandora corre el telón* (2005), antología dirigida por De la Torre —que contiene *Refugio solitario* y *Cordero y musaka*, de Mariluz Suárez; *El beso que embaraza*, de Rubén Martínez; y *Sex q'ex*, de Silvia Corona y Fernando Valadez—; *Yo es otro (Sinceramente suyo, Henry Jekyll)* (2006), de Vicente Quirarte, Roberto Coria y Eduardo Ruiz Saviñón.

Así como ocurre en *El Joven Godot* y *El Gato de Godot*, hay colecciones que se interesan por comunicar una idea de los temas que se desarrollan en los textos. Esta estrategia se encuentra en el resto de colecciones de Libros de Godot y en algunas de Fondo de Cultura Económica: Biblioteca Joven, Popular y Lecturas Mexicanas.

En Libros de Godot, se mantiene una postura de evocar un estilo y aludir a los contenidos. Esto en parte es posible gracias a la participación recurrente de Magallanes, quien emplea técnicas específicas para cada conjunto de libros. Mientras que en *El Joven Godot* el artista gráfico genera la atmósfera lúdica y moderna que vimos anteriormente, en la colección Libros de Godot emplea imágenes abstractas que evocan un mosaico —que coincide con la diversidad de los escritos del taller de dramaturgia de Estela Leñero— y en *Godot Intercultural* se sirve de *collages* para resaltar que se reúnen elementos de diversas procedencias en un solo libro, ambas se presentan en la imagen 14, página siguiente. En este último caso, las imágenes son más figurativas y, en consecuencia, de una interpretación más sencilla; por ejemplo, para *In oc ticchíah in Godot = Esperando a Godot* (2007), de Beckett la portada se compone de elementos de dibujo y fotografía que forman un reloj que pende de una cuerda,



Imagen 14.  
Ejemplo de portadas.  
A la izquierda, Godot  
Intercultural, y a la  
izquierda, Libros de  
Godot.



específicamente de un mecate, con estos objetos se hace evidente que hay un cruce entre culturas.<sup>54</sup> En todas las colecciones se observa una correspondencia entre el estilo y los temas de los escritos con las imágenes de la portada.

Un ejemplo con otro colaborador es Teatro Ex-Céntrico, en que participa Richard Zela (Ciudad de México, 1982), quien ha ganado reconocimiento en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil y el Premio al Diseño en 2013, en las portadas retrata personajes característicos de los relatos tradicionales, abordados recurrentemente por los dramaturgos comunitarios, como un santo, un niño hechizado y un demonio. De esta manera, la editorial en colaboración con Magallanes y Zela, entre otros artistas (como Luis Sergio Rangel), proponen un mensaje claro sobre el contenido y el estilo de las obras. En algunos casos las imágenes pueden ser de difícil interpretación; sin embargo, esta estrategia tiene la intención de llamar a un público amplio, tal como lo ha declarado Palma (Teatralia TV, 2016; Vences y Palma, 2017). Con esta colaboración editorial, el editor propone una visión refrescante sobre el teatro y con propuestas visuales distintas a las del resto de las colecciones que tienen una postura más formal o seria sobre la labor teatral. El resto de las características de formato son iguales a El Joven Godot —medidas cercanas a media carta (140 x 210 mm),

<sup>54</sup> En México y Guatemala, se llama *mecate* a las cuerdas hechas con fibra trenzada de agave (planta conocida como maguey en México). Es una palabra de origen náhuatl, que significa “lo que está en el maguey”. El mecate se usa cotidianamente en el ámbito rural y el urbano.

encuadernación en rústica con solapa, precios entre \$100 y \$200 (es decir, 4.35 y 8.70 EUR)—, con lo que se refuerza el ánimo divulgativo y la accesibilidad de los libros.

Las colecciones Biblioteca Joven, Fondo 2000, Lecturas Mexicanas y Popular de Fondo de Cultura Económica también emplean las imágenes para hacer alusión a los contenidos de las piezas teatrales, como se ve en la imagen 15. Sin embargo, el estilo gráfico no tiene coincidencia con el dramaturgico y tampoco se emplean diseñadores u artistas de renombre. Las portadas se centran en anunciar el título, el autor y presentar una imagen que dé una idea de los contenidos. Por ejemplo, Lecturas Mexicanas coloca fotografías de objetos relacionados con la obra, *Rosalba y los Llaveros y otras obras de teatro* (1984), de Carballido, tiene una jaula de carrizo y un gato que aluden a la vida



Imagen 15. Ejemplos de portadas de arriba abajo y de izquierda a derecha: Popular, Lecturas Mexicanas, Fondo 2000 y Biblioteca Joven de Fondo de Cultura Económica.

“provinciana” de mitad de siglo XX; y *Los signos del Zodiaco, Los frutos caídos, Las cosas simples* (1984), de Magaña, Hernández y Mendoza, respectivamente, tiene un sombrero y una manzana que aluden a la vida urbana y estudiantil de la misma época.

Otro ejemplo, es la colección Popular, que mezcla estilos de portadas: algunas contienen fotografías semejantes a las descritas anteriormente; unas más, pinturas o ilustraciones, como la de *El eterno femenino*, de Castellanos, que en 1985 tenía el retrato de una mujer y en la reimpresión de 2006 aparece con un grabado de un ramillete. Tal mezcolanza de estilos se debe a la larga vida de la colección y a las adaptaciones de diseño que ocurren en las reediciones y reimpressiones.

Estas situaciones denotan que la editorial considera las portadas como un elemento circunstancial que se puede adaptar y que lo único que permanece es la condición de elegir imágenes que aludan al tema. Esta variación de diseño se vuelve el punto débil de estas colecciones debido a que no facilita que el lector reconozca el perfil de cada una. Incluso, hay títulos que se publican en una y más tarde se pasa a otra, como *El eterno femenino*, que en 1975 se publicó en Letras Mexicanas y en 1985 pasó a Popular. Este cambio es producto de la publicación de las obras completas en Letras Mexicanas en 1989 y así se evita la duplicación de títulos en una colección. La constante es el cuidado en que el lector se forme una idea del contenido por medio de la imagen y se anime a leer. Esta condición es fruto de los propósitos de divulgación de las colecciones (Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. VIII–IX) y se imprimen en formatos asequibles y manejables para el público general, son de formato de bolsillo (110 x 170 mm y 110 x 140 mm) y de media carta (140 x 210 mm), encuadernación en rústica con solapas y de precios bajos, desde \$8 hasta \$100 MXN (de 0.35 a 4.35 EUR). Con estas características, los libros de esta editorial alcanzan una gran difusión. Por ejemplo, *Orinoco; Rosa de dos aromas; El mar y sus misterios; Escrito en el cuerpo de la noche; Los esclavos de Estambul* (1994), de Carballido, tuvo su 14ª reimpresión en 2013; y *Los signos del Zodiaco, Los frutos caídos, Las cosas simples* (1984), de Magaña, Hernández y Mendoza, ha tenido tres ediciones: 1956, 1984 y 1995.

A diferencia de las colecciones que emplean imágenes para anticipar los contenidos, se encuentran dos de Ediciones El Milagro: Nuestro Teatro y Ediciones Especiales, que utilizan obras artísticas para evocar un ambiente o estilo plástico relacionado con el de la dramaturgia que se publica, como se observa en la imagen 16, página siguiente.



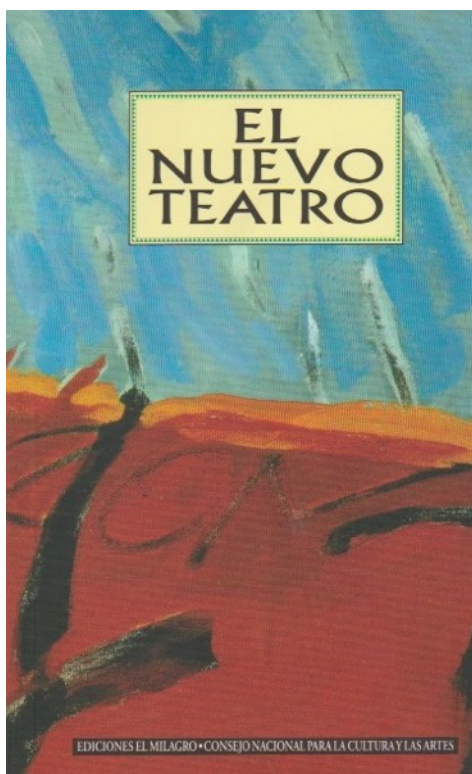
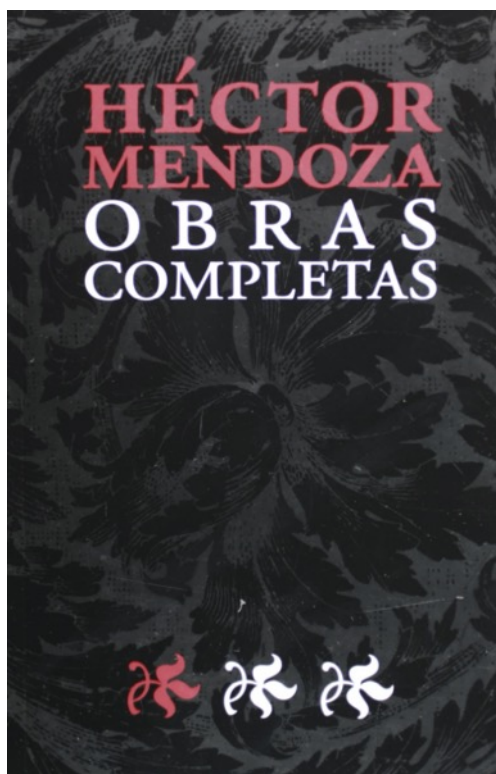


Imagen 16.  
Ejemplo de portadas  
de Ediciones Especiales  
y Nuestro Teatro,  
respectivamente, de  
Ediciones El Milagro.

Como ambas colecciones se conforman de antologías, no es funcional presentar una imagen que aluda a un tema. Las obras dramáticas se reúnen por la época o el estilo; por tanto, esta opción resulta más eficaz y representativa de lo que se incluye en cada título. En *Nuestro Teatro* se emplean detalles ampliados de pinturas abstractas, donde se resalta más la textura y los colores que el cuadro mismo. Por ejemplo, en *El nuevo teatro* (1997) se emplea *Sin título* (1980), de Ana Checchi (1960); no se observa el cuadro completo, solo se aprecian las texturas que provocan las pinceladas y el azul y rojo predominantes. No hay posibilidad de establecer asociaciones obvias o directas en antologías como *Teatro para la escena* (1996) y *Teatro para títeres* (2004) sus portadas no tienen figuras que ilustren estos tipos de teatro. Por ende, lo relevante es mantener una estética abstracta, que se asocia con propuestas diferentes, multiplicidad de interpretaciones, rompimiento con lo realista y aún así mantiene un nivel estético de calidad.

Estas características refuerzan las líneas editoriales, ya que se incorporan piezas dramáticas de archipiélagos que tuvieron auge en la década de 1990 (periodo en que se publicaron la mayoría de las antologías de esta colección), el compromiso social y los juegos escénicos, que eran resultado de nuevas propuestas frente al rompimiento con la tendencia realista de décadas anteriores y de las exploraciones escénicas que desarrollaron los dramaturgos. Las contraportadas no tienen una reseña, pero sí enlistan las obras contenidas en cada

tomo. El resto de las características refleja, como en todas las propuestas de Ediciones El Milagro, el deseo por ofrecer libros de calidad manejables y asequibles, tamaño cercano a media carta (140 x 210 mm), encuadernación en rústica con solapas, precios aproximados a \$250 – \$350 MXN, que equivalen a 10.80 y 15.20 EUR. En consecuencia, el lector cuenta con antologías de textos dramáticos emblemáticos de un periodo o tipo de teatro, que se asocian, por su aspecto, a un estilo no convencional y con nuevas propuestas.

En el otro extremo sobre el manejo de la imagen de portada se encuentran las colecciones de Los Textos de La Capilla, Dramaturgia Mexicana y Dramaturgia en Escena, en las que aparece únicamente el título, el autor y el sello editorial en un fondo blanco con una marca de color para distinguir el número y la colección (el verde y el rojo, respectivamente). Se muestra un ejemplo en la imagen 17. Por un lado, esta estrategia denota un deseo por no predisponer al lector a una idea preconcebida, consecuencia de la filosofía que se encuentra en el archipiélago preponderante, lo discursivo, en que se da libertad al espectador o al lector de hacer las interpretaciones; de este modo, los editores consideran al lector como un ser autónomo, que no requiere guía y que se acercara al texto que le interese por su título o por lo que conozca del autor. Por otro lado, el sello editorial resalta por su tamaño y ubicación en la portada; en consecuencia, se colige que la editorial se respalda en la trayectoria del espacio y en la primera época de la editorial que, como ya vimos, ha sido relevante en la vida cultural de

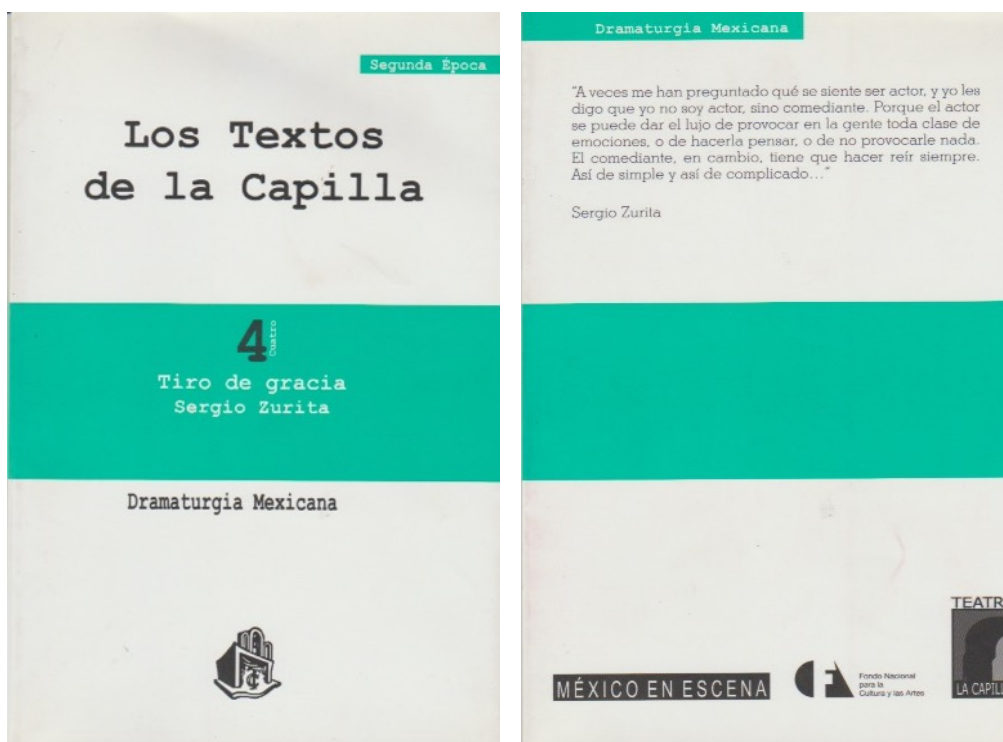


Imagen 17.  
Ejemplo de portada  
y contraportada de  
Dramaturgia Mexicana  
de Los Textos  
de La Capilla:  
*Tiro de gracia*, de Zurita.

la Ciudad de México (Serrano, 2013; Ita, 2018; Palapa Quijas, 2019). En la contraportada, se citan fragmentos de la obra, como una pequeña prueba; no hay reseñas o comentarios; por tanto, se da preponderancia al texto y el lector construye su propio criterio. Su formato es semejante al de Teatro Emergente y El Joven Godot: tamaño cercano a media carta (140 x 210 mm), encuadernación en rústica con solapas, pocas páginas (pues solo contienen una obra) y costos bajos, en promedio \$120, que son aproximadamente 5.20 EUR. La combinación de estas enunciaciones denota que, entonces, la editorial tiene un lector ideal con la autonomía y los conocimientos suficientes para elegir los títulos a partir de las muestras textuales o de la información que tenga del título o del autor. De hecho, un lector principiante no cuenta con orientaciones o referencias, como en el resto de las colecciones, que le permitan formarse una idea del contenido de cada título: fotografías, reseñas o imágenes alusivas.

La última colección de esta postura es la revista *Tramoya* que ha mantenido un formato durante todo el periodo —tamaño cuarto de folio (160 x 220 mm), encuadernación rústica y con un precio actual de \$80 (3.50 EUR)—, pero ha modificado su empleo de las imágenes, como se puede ver en la imagen 18. Al principio todas las portadas eran ilustraciones, en su mayoría de la autoría de Leticia Tarragó (Veracruz, 1940) y otras más fueron de Marta Palau (Lleida, 1934) y María Lagunes (Veracruz, 1922), entre otros. El reconocimiento de estas artistas respaldó a la revista durante su crecimiento. La estética de estas artistas es figurativa, pero con trazos que rompen la lógica realista, están presentes elementos fantásticos y simbólicos. La relación de estas imágenes con los textos publicados no es directa; sin embargo, sí conectan con los estilos preponderantes,



Imagen 18.  
Ejemplos de  
portadas de la  
revista *Tramoya*.

lo fantástico y lo fársico. De este modo, los lectores tienen una orientación en cuanto a las líneas editoriales, tal como hemos visto con los proyectos que optan por emplear recursos plásticos para evocar una estética. En la transición de milenio, la revista comenzó a intercalar estas ilustraciones con fotografías relacionadas con el tema dedicado en el número —como una niña asomándose a una ventana en el número 42 (1995), dedicado al teatro infantil—, con personas involucradas en el quehacer teatral —como el retrato de Carballido en el número 95 (2008), dedicado a un homenaje póstumo— y con representaciones escénicas —como el de un actor con máscara en el número 113 (2013), dedicado a jóvenes dramaturgos—. Este cambio muestra una adaptación al contexto social y cultural, tal como ya hemos constatado con la dinámica de su selección de textos en el apartado 2.1.1., y al empleo de nuevas tecnologías. La función de estas imágenes es parecida a lo que ya estudiamos en las publicaciones de Paso de Gato y a Teatro de Ediciones El Milagro. La aparición de fotografías no significó la desaparición de las ilustraciones; en la actualidad, los responsables de la revista mezclan los dos tipos de imagen y con ambos propósitos: evocar una atmósfera y anunciar el tema del número. Lo que mantiene unidad son las constantes de diseño: la tipografía de la portada, la distribución de textos y las dimensiones de las imágenes. Por medio de este aspecto, se hace ver a los lectores que la revista tiene la flexibilidad para adaptarse a los tiempos, para mostrar una diversidad de estilos y temas, pero mantiene su interés central: divulgar la dramaturgia.

#### *Tercera postura: dar reconocimiento a un dramaturgo*

La tercera postura en cuanto a formato y presentación se reconoce en una colección: Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica. Como hemos visto anteriormente, esta tiene el propósito de mostrar el panorama literario de México; esta acción conlleva la conformación de un canon y del prestigio de los escritores que se incluyen. El formato y la presentación corresponden a lo que se asocia con ediciones especiales o de lujo: tamaño medio oficio (170 x 230 mm), encuadernado en rústica y con pasta dura —ambas con forro de papel con solapas— y son libros entre 400 y 700 páginas aproximadamente. A pesar de estas características, los precios son accesibles, oscilan entre \$150 y \$300 MXN, que equivalen a 6.50 y 13.00 EUR; esto es posible gracias a que los costes de edición y



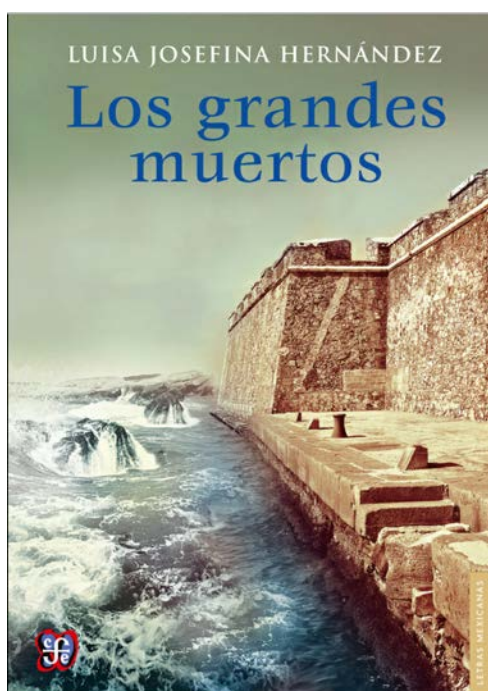
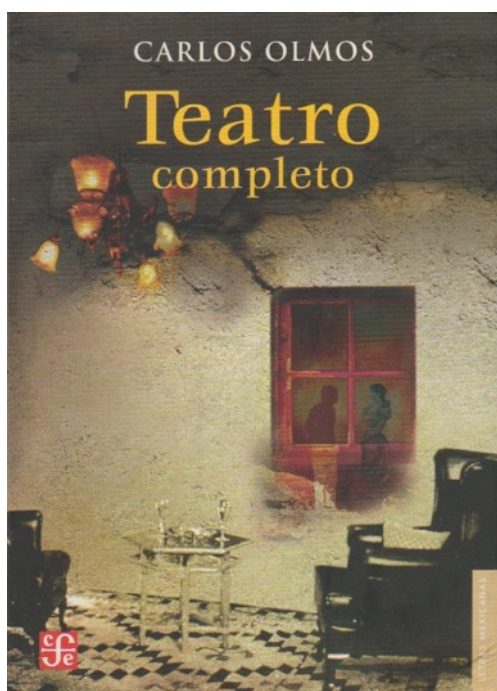


Imagen 19.  
Ejemplo de portadas  
de Letras Mexicanas  
de Fondo de Cultura  
Económica.

producción son absorbidos por los subsidios gubernamentales. En consecuencia, son libros de fácil acceso y consulta para un público amplio, una condición congruente con los propósitos divulgativos de la editorial. Las imágenes de las portadas recrean ambientes por medio de fotografías retocadas para integrar otras imágenes y para unificar una gama de colores y resaltar otras. Mostramos dos portadas en la imagen 19. Por ejemplo, en *Teatro completo* (2007), de Olmos, expone el interior de una habitación citadina y sobre la ventana de marco rojo se trasluce un retrato antiguo de una pareja que conversa; y en *Los grandes muertos* (2007), de Hernández, se ve un puerto con una muralla localizada en Campeche con un mar con oleaje intenso.

Estos ejemplos muestran que el tratamiento de la imagen funciona para centrar la atención en los contenidos, generar un ambiente emocional relacionado con el tipo de obras que se presentan. Dicha perspectiva está en libros de otros géneros literarios; por tanto, sería una estrategia para resaltar los valores textuales de las obras y para integrarlas al canon. Sumado a las características anteriores, se encuentra la indicación de “obras completas” u “obras selectas”; el lector se entera de que los textos son valorados positivamente al grado de merecer una recopilación de estas dimensiones y dentro de esta colección, que presenta materiales de autores reconocidos, como Reyes, Paz, Castellanos, Usigli, entre otros. Estas características convierten a estos libros como un material para formar una biblioteca personal con tomos que dan cuenta de la trayectoria de los



creadores. Estas acciones nutren el capital simbólico de la colección y, a su vez, respaldan al autor que se incorpora en el catálogo.

### *Recuento general*

Al hacer un balance entre las tres posturas, reconocemos que la presentación de los libros, los formatos y las portadas favorecen las líneas editoriales gracias a que corresponden a la filosofía de cada editorial. Por ejemplo, el aspecto moderno de lo discursivo está vigente en Teatro Emergente de Ediciones El Milagro y en El Joven Godot de Libros de Godot. En la primera, el manejo de la imagen es abstracto, genera un ambiente propicio para la lectura de las obras de teatro; y en la segunda, se presentan imágenes que ayudan a que el lector infiera los posibles contenidos de los textos publicados. El empleo de recursos plásticos y gráficos para presentar el contenido o el estilo de las obras incorporadas es lo más socorrido en las colecciones. De este modo, atraen la atención de los lectores y orientan una perspectiva que, por lo general, coincide con las características de los textos dramáticos. La variedad de imágenes y diseño, como en *Tramoya*, representan una adaptación a los cambios que experimenta el contexto y la dramaturgia. Hay casos como Popular y Lecturas Mexicanas que han variado en estilos gráficos y esto no ha favorecido la construcción de un perfil propio desde la perspectiva de lectores de teatro. La imagen es una herramienta para anunciar un contenido, pero no construye una personalidad ni orienta sobre el estilo de los textos publicados.

En resumen, seis de las veintiséis colecciones prefieren asociar en su presentación los textos con las representaciones teatrales. Esta acción propicia que los lectores tengan presentes los valores escénicos de lo que están leyendo. Esta noción puede asociarse con dos ideas: el libro es el testimonio que queda de los procesos escénicos y también puede ser el punto de partida para un nuevo montaje. La mayoría de estas colecciones tienen un formato portátil y de precio asequible con el fin de llegar a un público amplio.

Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica subraya el prestigio de sus publicaciones, tanto por la historia del sello como por sus líneas editoriales. Estos son los únicos libros que tienen una presentación en pasta dura y forro, tamaño grande (medio oficio). El gran aporte de esta postura es que se ofrece en un tomo la obra de creadores relevantes y se les integra en el canon literario de

prestigio. Para fortalecer esta colección, como hemos dicho antes, hace falta publicar autores que han escrito en las décadas de 1990 y 2000.

En su conjunto, se reconoce que los libros aún emplean estrategias que anuncian el contenido del libro para llamar la atención de los lectores y que recientemente se están adoptando estrategias para resaltar los valores escénicos de los textos dramáticos, por medio de fotografías y reseñas. El ejemplo más emblemático es Teatro de Ediciones El Milagro. Revisemos la portada y contraportada de un título suyo, *Los hermosos gitanos*, de Zurita. La portada (ver imagen 20) contiene una fotografía del montaje: una escena fuera de lo cotidiano que no tiene asociación directa con el título. Así se sugiere un contenido imaginativo y con sucesos fuera de lo común, o al menos no realistas. Estas inferencias dirigen la atención a rasgos estéticos de los juegos escénicos, archipiélago con preponderancia en esta colección, como vimos en el apartado 2.1.1. Además, Jaime López resalta la habilidad creativa y escénica de Zurita y hace una sinopsis ambigua de la obra que despierta más curiosidad para las personas que gustan de lo no realista, los juegos de palabras y el humor. Como este libro, varios títulos inician una conversación con el lector con recursos tradicionales, incluso ineludibles, como el título, una reseña y un sello editorial. Y se emplean algunos recursos, como las fotografías, que resaltan los valores escénicos de la piezas, forman una idea del estilo y del contenido de la obra y se aprecia la trayectoria de los autores.

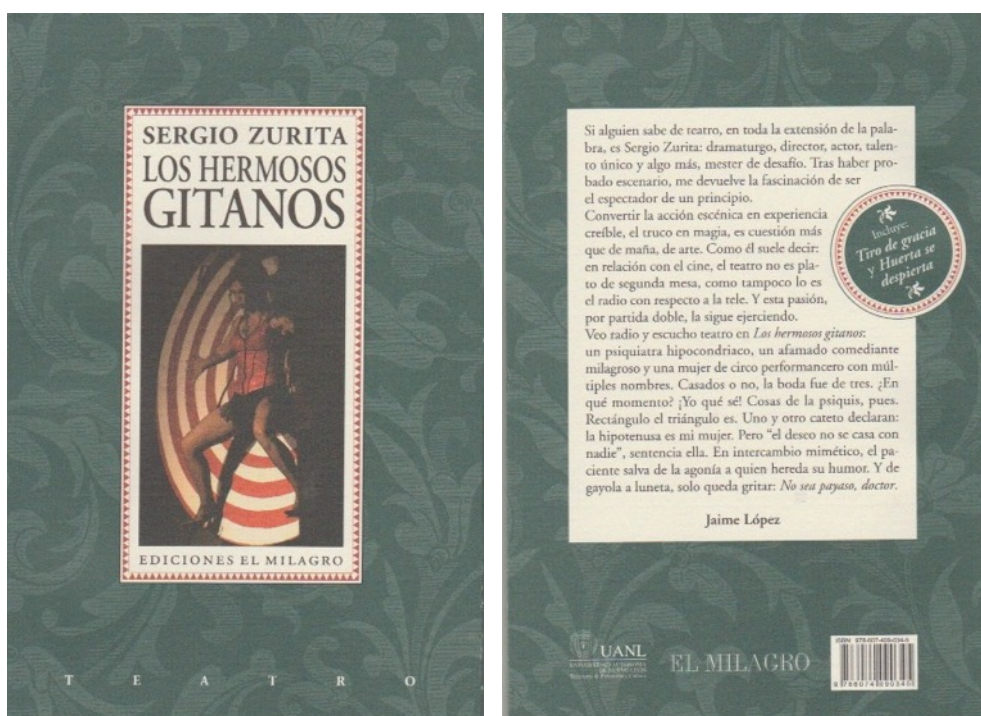


Imagen 20.  
Portada y  
contraportada de  
*Los hermosos gitanos*,  
de Zurita.

## 2.2.2. La puesta en página: la distribución gráfica y los recursos lingüísticos

Al hacer la revisión global, encontramos *grosso modo* cuatro posturas ante la puesta en página que van del extremo más literario al más funcional y representacional. La primera corresponde a una puesta en página muy semejante a la de un texto lineal (narrativo o informativo) que se observa en Los Textos de La Capilla. La segunda, que adopta Paso de Gato, establece una transición entre las características de los textos narrativos y las convenciones dramáticas. La tercera prefiere las convenciones dramáticas, jerarquiza los textos de acuerdo con su función escénica, pero mantiene rasgos de diseño y lingüísticos que fomentan un flujo de lectura lineal. Esta perspectiva se aplica en la revista *Tramoya*, en Fondo de Cultura Económica, Libros de Godot y en Teatro Emergente y La Centena de Ediciones El Milagro. Finalmente, la cuarta distribuye el texto de una manera completamente funcional, para facilitar su estudio desde una perspectiva escénica o preparar una representación teatral. Esta postura se observa en Teatro, Nuestro Teatro y Ediciones Especiales de Ediciones El Milagro.

*Primera postura: puesta en página de texto lineal*

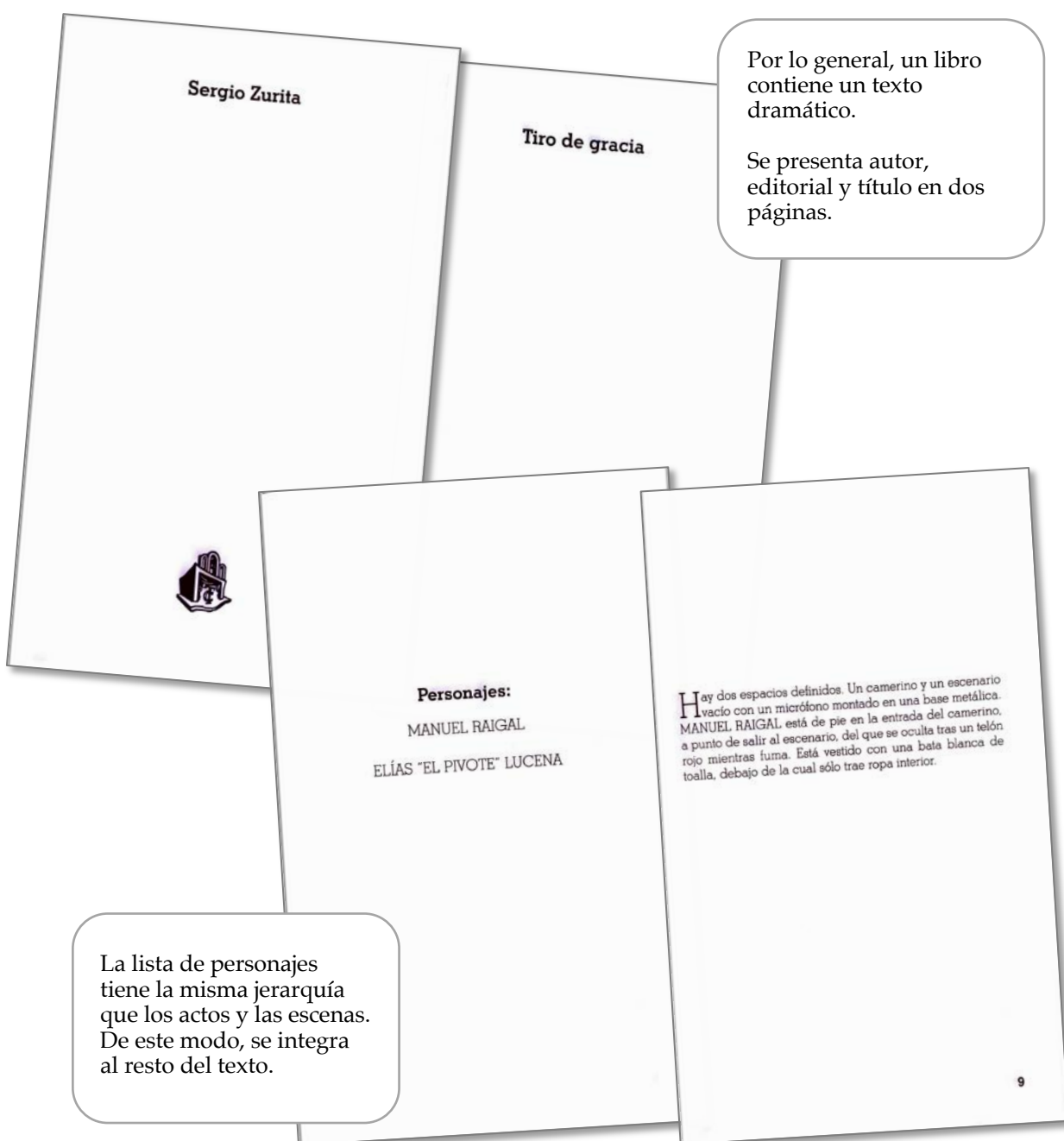
Los Textos de La Capilla distribuye gráficamente las obras con convenciones que corresponden a los textos narrativos o informativos. Desde las primeras a las publicaciones más recientes, ha habido ligeras variaciones que mejoran la comunicación con el lector; sin embargo, en esencia la puesta en página sigue siendo la misma. En la imagen 21, de las siguientes páginas, mostramos las características de la puesta en página de texto lineal. En los primeros números de la colección, se dividía el texto en la lista de personajes y el cuerpo de la obra, que se presenta con párrafos justificados, sin sangría, y con línea en blanco entre ellos. Lo que distingue a las acotaciones es el empleo de la cursiva y a los diálogos el uso de los dos puntos entre el nombre del personaje y los parlamentos. No se emplean más marcas gráficas, como mayúsculas, versalitas o negritas para resaltar el nombre de los personajes. Más adelante —en *Dramaturgia Mexicana*, a partir del número 14—, hay cambio de tipografía (al principio se usó letra de familia egipcia y, después, de la romana antigua) y los nombres de personajes se distinguen de los diálogos al colocarse en mayúsculas negritas. Los cambios tipográficos y lingüísticos manifiestan que los responsables fueron ajustando sus

criterios y mejorando su cuidado editorial. En los primeros números se notan errores de uniformidad y ortotipográficos —como acotaciones en redondas, erratas y dobles espacios— que en los números más recientes ya no están presentes.

Imagen 21. Puesta en página de texto lineal

## Los Textos de La Capilla

### Dramaturgia Mexicana y Dramaturgia en Escena



Manuel: Hoy no me siento chistoso. Estoy a punto de salir al escenario para hacer reír a un público que pagó un boleto para verme, y simplemente no tengo ganas. A veces me han preguntado qué se siente ser actor, y yo les digo que yo no soy actor, sino comediante. Porque el actor se puede dar el lujo de provocar en la gente toda clase de emociones, o de hacerla pensar, o de no provocarle nada. El comediante, en cambio, tiene que hacer reír siempre. Así de simple y así de complicado. Y cuando la gente no se ríe... de veras que no se lo deseo ni a mi peor enemigo. Una vez, en una discoteca de Ensenada, salí a hacer mi show como a las doce de la noche. Esto fue antes de venirme a vivir a México. Yo era amigo de los dueños de la discoteca y me contrataron para abrirle el concierto a un grupo juvenil. Cuando salí a escena, el público estaba totalmente borracho y yo empecé a hacer un monólogo que había funcionado perfectamente en algunos cafés, de esos que se dan de alta en Hacienda como centros culturales para no pagar impuestos. Bueno, pues al público que va a esos lugares, mi monólogo le había encantado. Siempre que se acababa el show, no faltaba quién me invitara a tomar una copa en su mesa y me felicitaba diciéndome que mi espectáculo era "muy inteligente". Pero en Ensenada... El lugar estaba lleno a reventar. Me acuerdo que salí y el público aplaudió mucho, como si hubiera salido Luis Miguel. "Ya la hice", pensé. Y que me arranco con mi monólogo, que contaba cómo yo

11

Los diálogos del personaje se presentan seguidos, como si fuera un párrafo propio de texto informativo o narrativo.

Hay línea en blanco entre párrafos.

Los personajes se escriben en mayúsculas y minúsculas, como el resto del texto.

Algunas obras carecen de títulos para los actos, cuadros o escenas, depende de la propuesta autoral.

La diagramación está a una columna y la alineación, justificada.

*Se oyen aplausos artificialísimos; evidentemente provienen de una grabación. Se apaga la luz del camerino. Manuel entiende esto como una señal para salir al escenario y lo hace. Se pone bajo la luz de un seguidor, mirando al público. De inmediato, la luz del seguidor se mueve unos metros hacia donde está el micrófono, dejando a Manuel en penumbra.*

*Manuel camina hacia la luz, que de inmediato le vuelve a hacer lo mismo. Esta acción se repite varias veces, hasta que la luz se pone sobre el micrófono.*

*Al pararse frente al micrófono, Manuel se queda quieto, esperando que la luz le vuelva a hacer lo mismo, pero no sucede. Entonces prueba el micrófono.*

Manuel: ¿Sí? Bueno, bueno... ¿Se oye?

*El micrófono emite un chirrido agudo.*

Manuel (a la cabina de técnicos, sin usar el micrófono): A ver si le pueden bajar tantito al volumen. (Vuelve a probar el micrófono.) Bueno, bueno. Ssssí, ssssí. Ahí estamos. Buenas noches tengan todos ustedes, damas y caballeros, y sean bienvenidos a su bar... El Limbo. Sí, ése es el nombre perfecto para este antro.

*Se oyen risas grabadas.*

Manuel: Hace poco leí que hoy en día se siguen usando las mismas risas grabadas que se usaban en la televisión desde los años 50. ¡O sea que son risas de gente muerta!

*Más risas grabadas. Pero entre ellas se oye una que suena real.*

Manuel: ¿Hay alguien ahí?

*Nadie contesta.*

15

Imagen 21. Puesta en página de texto lineal (cont.)

Si es el caso, se ponen créditos de estreno.

En Julio de 2007 *Tiro de gracia* formó parte del Ciclo de Lecturas Dramatizadas que organizó la Compañía Los Endebles en su residencia en el Teatro El Galeón.

La dirección fue de Matías Gorlero. Los actores: Carlos Aragón y Diego Jáuregui.

La diagramación corresponde a un texto continuo.

Esta puesta en escena propone una lectura lineal en que se otorga la misma jerarquía a todos los tipos de texto, es decir, el lector considera como parte de una sola lectura todos los componentes del escrito ya que se evitan, en la medida de lo posible, los distractores gráficos. Esta característica puede facilitar la lectura a personas que no están acostumbradas a leer piezas teatrales con sus convenciones gráficas y lingüísticas. En un primer acercamiento al libro, puede haber un posible problema: las líneas en blanco entre párrafos pueden generar la impresión de que los diálogos y las acotaciones están separadas o son autónomas, cuando en teatro es necesario establecer una relación inmediata entre los diálogos por medios diversos, como los que veremos en otras puestas en página (emplear párrafos sin espacio entre ellos, separar gráficamente las acotaciones, marcar con mayúsculas los nombres de los personajes, etcétera). Sin embargo, este conflicto se resuelve durante la lectura al reconocer las convenciones: los textos en redondas son diálogos que se siguen uno tras otro y los que están en cursivas son las acotaciones, que no forman parte del continuo dialógico y lo complementan.

Con el fin de ampliar el análisis de las puestas en página, discutamos algunos temas trabajados por Pierre Banos (2010) en relación con la edición de textos dramáticos. Recordemos que, como vimos en el apartado 2.1.5., este investigador considera positiva y necesaria la labor editorial para reintegrar al teatro en el mundo literario; por tanto, valora como retraso u obstáculo los libros con fines utilitarios, o sea, para ser trabajados en un escenario. No coincidimos con esta postura, pues pensamos que los profesionales del teatro también necesitan disponer de textos contemporáneos editados, tal como lo manifiesta Olgún en los motivos de la fundación de Ediciones El Milagro. Asimismo, no consideramos que sea negativo que se publiquen textos teatrales con características utilitarias y cercanas a la escena. La postura de Banos se debe a un deseo por romper concepciones del siglo XIX francés que alejaron al teatro de la literatura. Banos protesta ante ideas generalizadas como “los textos dramáticos sólo son para representarse” y “no hay cuidado lingüístico”. Así que tiene el deseo de fomentar la lectura de piezas dramáticas y divulgar propuestas novedosas en la dramaturgia.

A partir de esta idea, reconocemos que la puesta en página de Los Textos de La Capilla se acerca a la voluntad de insertar el teatro dentro de la literatura, tal como lo promueve Banos. De hecho, la editorial adapta sus criterios de acuerdo con las propuestas de los escritores. Por ejemplo, *Sensacional de maricones*



(e. 2005, p. 2008), de Gutiérrez Ortiz Monasterio, y *Santa Sal* (e. y p. 2013), de León, contienen fragmentos como si fueran diálogos de narrativa (sin nombre de personaje), característica relacionable con el archipiélago discursivo. Con estas estrategias, la editorial coincide con la visión de Banos: se favorece la lectura de teatro y se integran en las publicaciones rasgos del teatro contemporáneo.

En el contexto mexicano, no podemos considerar este tipo de puesta en página como la única alternativa favorable para fomentar la lectura de piezas teatrales. Carballido (1975; Salcedo, 2010; Aguilar, 2014) y Herrera (Sánchez Cruz, 2009) en *Tramoya*; Olguín y Moya (Paul, 2007; Castillo, 2012) en Ediciones El Milagro; Chabaud (Noticias 22, 2016; Paso de Gato, 2019) en Paso de Gato; y Palma y De la Torra (Vences y Palma, 2017) en Libros de Godot coinciden con Banos en la relevancia de promover la lectura de teatro en profesionales escénicos y en un público general. Sin embargo, valoran otros aspectos de los textos dramáticos. Herrera y Chabaud resaltan la función del teatro como un reflejo de la sociedad. Olguín considera que las obras dramáticas pueden proponer preguntas y dinamizar reflexiones y discusiones. Además, como estudiamos en las líneas editoriales, los valores escénicos son un criterio relevante en la selección de títulos en varias colecciones; por recordar unos ejemplos mencionamos Teatro de Ediciones El Milagro, El Joven Godot de Libros de Godot y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. Entonces, la dicotomía entre lectura literaria/positiva y lectura escénica/negativa resulta restrictiva para el análisis de las publicaciones mexicanas debido a que la labor editorial especializada en teatro es reciente. En consecuencia, es necesario ofrecer una diversidad de puestas en página que favorezcan ciertos propósitos y puntos de vista. En este caso, conviene más bien identificar qué necesidades e intereses se reflejan en cada propuesta. Por ahora, hemos visto que Los Textos de La Capilla responden a un interés por ofrecer una valoración de los textos por sí mismos y favorecen una lectura literaria. Más adelante, revisaremos lo que ocurre con las otras tres posturas generales que identificamos en todas las colecciones.

Discutamos dos temas más que reflexiona Banos (2010) que complementan el estudio de la puesta en página de las colecciones mexicanas: la lista de personajes y la disposición de los diálogos. Empecemos con el primer tema. Según este investigador, la lista de personajes es el contacto inicial del lector con la naturaleza dramática del texto y evidencia la actitud con que los editores manejan el texto dramático. Banos identifica tres actitudes. La primera se observa



cuando se registran los personajes y los intérpretes de una producción determinada, incluso se agregan los datos de los creadores escénicos. Él relaciona esta acción con una actitud que desea preservar los cánones de la representación clásica de los textos. De este modo, el libro se vuelve un documento subordinado a una representación determinada y se nutre el valor literario. En las colecciones mexicanas, no se enlistan los personajes de esta manera. En todo caso, los créditos se presentan al final de la pieza dramática. Así pues, el efecto es distinto. Se vincula al texto con una representación, pero no se subordina a ella y es una manera de resaltar los valores escénicos. Sobre la inclusión de los créditos escénicos, hablaremos con más detalle en el apartado 2.2.3, sobre los paratextos.

La segunda actitud que identifica Banos ocurre cuando el editor omite el anuncio de personajes y el lector comienza directamente con el cuerpo de la obra dramática. Esta acción refleja un deseo por deslindarse de lo clásico y lo escénico, colaborar en la reafirmación de una estética teatral moderna y establecer una relación de igualdad entre teatro y texto. Este tipo de acción se encuentra en casos puntuales en las colecciones mexicanas —no se puede calificar como una acción recurrente en ninguna de ellas—. Los textos corresponden generalmente con obras de teatro del archipiélago de lo discursivo, el de más reciente aparición en la dramaturgia mexicana. Por ejemplo, *Sensacional de maricones* (e. 2005, p. 2008), de Gutiérrez Ortiz Monasterio, en *Dramaturgia Mexicana*; *Malintzin* (e. 2007, p. 2014), de Santillán, en *El Joven Godot*; y *Adiós y buena suerte* (e. 2014, p. 2015), de Portela, en *Teatro Emergente*. Estos ejemplos se pueden observar en la imagen 22, página siguiente. Esta situación revela que la ausencia de una lista de personajes se debe a una propuesta autoral y no a los intereses editoriales, que, si bien los responsables están abiertos a lo novedoso, se interesan más en otros aspectos, como la divulgación de la dramaturgia y la discusión de temas que tienen relación directa con el contexto social y cultural contemporáneo, tal como hemos visto en las líneas editoriales.

La tercera actitud se refleja cuando se integra la lista a la obra de teatro. Esta favorece que todas las partes de la obra dramática formen parte del flujo de lectura, del “texto literario”, como explica Banos. En consecuencia, se acentúa la perspectiva literaria de la obra teatral. Las estrategias para integrar la lista de personajes al resto del texto son variadas, desde hacer una lista encabezada con la palabra *Personajes* justo antes del cuerpo del texto y con la misma jerarquía de los actos, cuadros o escenas —según sea el caso—, sin agregar datos de

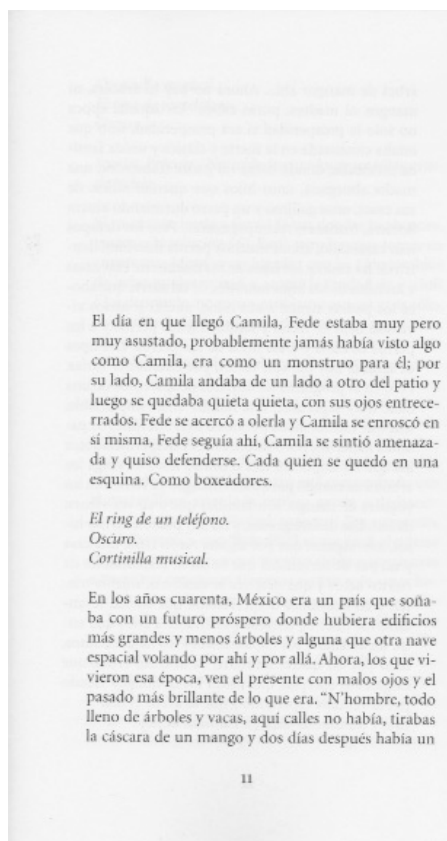
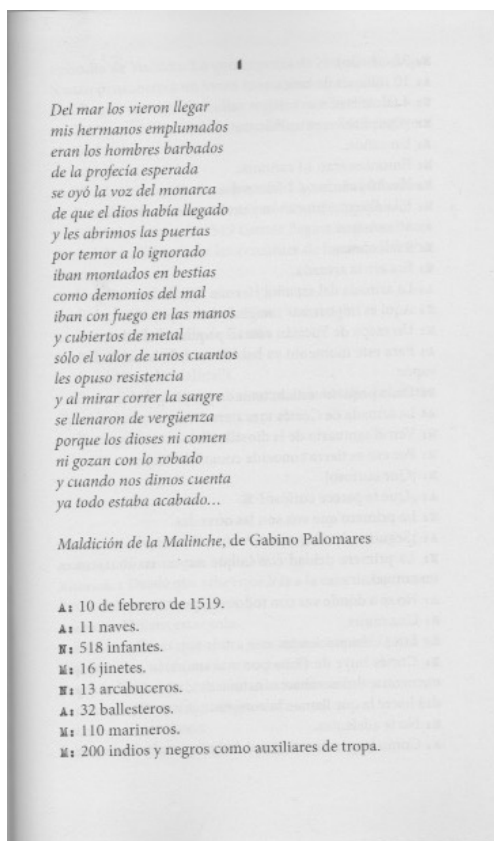


Imagen 22.  
 Ejemplos de la ausencia de lista de personajes al inicio de textos. Izquierda: *Malintzin*, de Santillán. Derecha: *Adiós y buena suerte...*, de Portela.

representaciones teatrales, hasta enumerar en un párrafo a los personajes, justo en las acotaciones iniciales. Como puede verse en la imagen 21, en *Los Textos de La Capilla* se mantiene esta actitud ante la lista de personajes: mantiene la misma jerarquía todas las partes del texto. Ahora bien, esta actitud ante la lista de personajes se aplica en la mayoría de las colecciones, como constataremos al estudiar las otras tres puestas en página.

La disposición de los diálogos es otro factor que, según Banos (2010), revela la actitud del editor ante la obra teatral; es decir, los signos de puntuación y la distribución gráfica subrayan el ánimo por ofrecer un material fungible para trabajar cerca del escenario o para volver el texto un “todo” legible, literario. Por las diferencias entre el contexto francófono e hispanoparlante, tanto en lo editorial y lo dramático, no podemos hacer un paralelismo directo a sus reflexiones. Sin embargo, pueden servirnos como un punto de partida. En la imagen 23 sintetizamos las cinco alternativas que identifica Banos en las ediciones de teatro francesas para introducir los diálogos y la actitud editorial que se vincula con cada una. En la imagen 24, exponemos otras dos maneras de establecer la relación entre el personaje y la réplica que no registra Banos. Ambas imágenes se encuentran en la página siguiente.

Imagen 23. Relación personaje y diálogo de acuerdo con Banos (2010)

El editor aísla al personaje de la réplica	Postura que desea acercarse al escenario y a las convenciones clásicas. (Se usa poco actualmente, en P.O.L. y Solitaires Intempestifs)	PERSONAJE. Parlamento.
	Variación que se ha empleado en algunas obras posmodernas (Arche y Théâtre Ouvert). Banos lo critica por falta de inventiva.	PERSONAJE. Parlamento.
El editor enlaza al personaje y la réplica	Se establecen dos bloques, el anunciador (personaje) y lo anunciado (parlamento). Genera la idea "El teatro es diálogo". (Col, L'Avant Scène de Galimard)	PERSONAJE: Parlamento.
	Esta relación se considera una evolución de la opción anterior, más moderna. El punto une al que enuncia con su enunciación. Favorece una perspectiva más literaria, aún dentro del marco escénico. (Actes Sud y Le Seuil)	PERSONAJE. Parlamento.
	De acuerdo con Banos, la opción más literaria de todas. Genera la idea "Todo se une, todo se lee". La editorial Minuit inventó esta propuesta con los textos de Beckett. (Minuit y Éditions Théâtrales)	PERSONAJE.— Parlamento.

Imagen 24. Relaciones de personaje y diálogo fuera de las observaciones de Banos

El editor no marca diferencias entre los dos textos.	Postura que considera a los personajes y al diálogo como un texto continuo. No se emplea signo de puntuación alguno.	PERSONAJE    Parlamento.
El editor enlaza al personaje con la réplica.	Derivación de la segunda y tercera alternativas que observó Banos. En esta los nombres se encuentran en la columna izquierda y los diálogos en la derecha.	PERSONAJE:    Parlamento. OTRO:        Parlamento. Más PERSONAJE:    parlamento. Parlamento.

Este análisis de Banos coincide en la edición mexicana teatral en dos puntos: por un lado, las alternativas que aíslan al personaje de su parlamento no se emplean —por el exceso de espacio que implica y por su asociación con el teatro de épocas pasadas, como el Siglo de Oro y las ediciones de principios del siglo XX—. No obstante, como veremos con más detalle al estudiar la última postura de este eje de análisis, Ediciones El Milagro emplea la segunda variación de la imagen 24, página anterior, lo que favorece una perspectiva escénica, que requiere mayor conocimiento de las convenciones de los textos dramáticos, pero aún brinda guías para un lector que no esté acostumbrado a leer teatro. Por otro lado, las colecciones mexicanas tienen un ánimo generalizado por mantener una relación estrecha entre el personaje y su parlamento y facilitar el flujo de lectura para el público que se inicia a leer teatro. En casi la totalidad de las colecciones se emplean los dos puntos y, como en el ámbito francés, se enlaza el texto, pero se distingue el enunciador de lo enunciado.

Ahora bien, de acuerdo con la Real Academia Española (2005, 2010, p. 379), el punto y raya ha caído en desuso y se prefieren otras opciones, como el punto y los dos puntos. Por tanto, consideramos un estatus inverso con respecto a la lengua francesa; es decir, en las ediciones mexicanas el punto y raya se vincula con lo anticuado y el de los dos puntos, con una postura más moderna. El empleo del punto es el estado intermedio entre estos dos extremos. Un rasgo que no estudió Banos y que da relieve a esta información es la alineación —como sangría en primera línea, sangría francesa o sin sangría— que acerca a los textos a diferentes tipos de lectura —ya los veremos en cada postura—.

Si contrastamos esta información con la puesta en página de Los Textos de La Capilla, confirmamos que esta editorial dota a las obras dramáticas de un valor literario, o sea, fomenta la idea de que los textos son valiosos por sí mismos. Entonces, aplica características que favorezcan una lectura lineal —como la integración de la lista de personajes al resto del texto, el uso de los dos puntos y una alineación justificada sin sangrías— y el lector puede apreciar con la menor cantidad posible de distractores gráficos el valor de las palabras en las piezas dramáticas.

Esta puesta en página tan cercana a las convenciones narrativas o informativas coincide en general con las líneas editoriales de Los Textos de La Capilla. Como Dramaturgia en Escena tiene el propósito de dar a conocer los resultados de un taller de dramaturgia, es adecuado que se resalten los valores

literarios. Algo semejante ocurre con Dramaturgia Mexicana debido a que los editores tienen como propósito divulgar y reconocer piezas representativas de la dramaturgia contemporánea mexicana. Sin embargo, esta puesta en página genera tensiones con las líneas editoriales. Recordemos que los responsables, en su catálogo y en los paratextos, resaltan recurrentemente los valores escénicos de las piezas (estrenos, premios, lecturas, etcétera) con el fin de respaldar la relevancia de las publicaciones. Igualmente, en Dramaturgia Mexicana existe el propósito de dejar un testimonio de obras producidas en el Teatro La Capilla o por su compañía. Aunque esta acción convierte a los escritos en documentos finales de un proceso, el vínculo con la escena sigue siendo primordial. A pesar de que la puesta en página centra al lector en lo textual, en el discurso se le recuerda constantemente que las obras han sido valoradas por su vinculación con lo escénico. Estas tensiones con las líneas editoriales no pueden considerarse necesariamente negativas dada la naturaleza dual de los textos dramáticos, pero sí se puede desvincular ambos niveles. Dada la distribución gráfica, el lector tiene facilidades para seguir un flujo lineal, pero requiere experiencia o conocimientos para descubrir por sí mismo los valores escénicos que se resaltan en las reseñas y en los créditos que acompañan a cada publicación.

En resumen, aunque la puesta en página está trabajada para facilitar la lectura para un público amplio, se deduce que los textos se dirigen a lectores con cierta experiencia, como estudiantes o creadores teatrales debido a dos factores. Primero, a la naturaleza experimental o rompedora de los títulos, que es propio del archipiélago discursivo, que prepondera en Los Textos de La Capilla, como hemos visto en sus líneas editoriales. Y, segundo, por el formato y la presentación de los libros. Como vimos en el apartado anterior, el formato, la portada y la contraportada se centran en el texto mismo y no hay mayor orientación para que un lector neófito pueda decidir si lee o no el texto. En cambio, un lector con experiencia o informado sobre el autor podrá reconocer el estilo o la estética.

El segundo tipo de puesta en página se observa en *Paso de Gato* y consiste en establecer una suerte de transición entre las convenciones de las obras narrativas y las dramáticas. Para tener claridad en las descripciones, invitamos a revisar la imagen 25, localizada en las páginas siguientes, en que se ejemplifica la puesta en página de transición de lo narrativo a lo dramático. Las semejanzas de esta puesta en página con la anterior son que la lista de personajes se integra al texto, tal como describe Banos; los títulos que organizan los actos y escenas están centrados y resaltados, del mismo modo que los capítulos en una narración; las acotaciones están en cursiva y, cuando se intercalan con el diálogo, se encierran entre paréntesis. Las diferencias son los diálogos y la inclusión de créditos de montajes, cuando los hay.

En los diálogos en *Paso de Gato* se emplean los dos puntos, con los efectos que ya hemos analizado: se establecen dos bloques de texto, el enunciador y lo enunciado. La diferencia con respecto a *Los Textos de La Capilla* radica en el uso de la sangría en primera línea, como si fuera un texto narrativo. De este modo, se cohesionan y se nivelan ambos bloques de texto. El lector percibe al nombre del personaje y su parlamento como parte de la misma unidad. Al mismo tiempo, toma consciencia de su aspecto representacional, es decir, “alguien está diciendo algo”. La ausencia de espacios entre párrafos denota su continuidad y las líneas en blanco que separan a las acotaciones de los diálogos hacen ver que son otro tipo de texto, que no forman parte de la continuidad de los diálogos.

En su conjunto, estas características guían la lectura de los textos dramáticos a personas que no tienen experiencia, pues el flujo es lineal; sin embargo, se introducen unos cuantos elementos —como los dos puntos, las cursivas y los paréntesis en acotaciones— que denotan los valores escénicos respetando, en la medida de lo posible, las convenciones narrativas.

## Paso de Gato

### Artes Escénicas Serie Dramaturgia

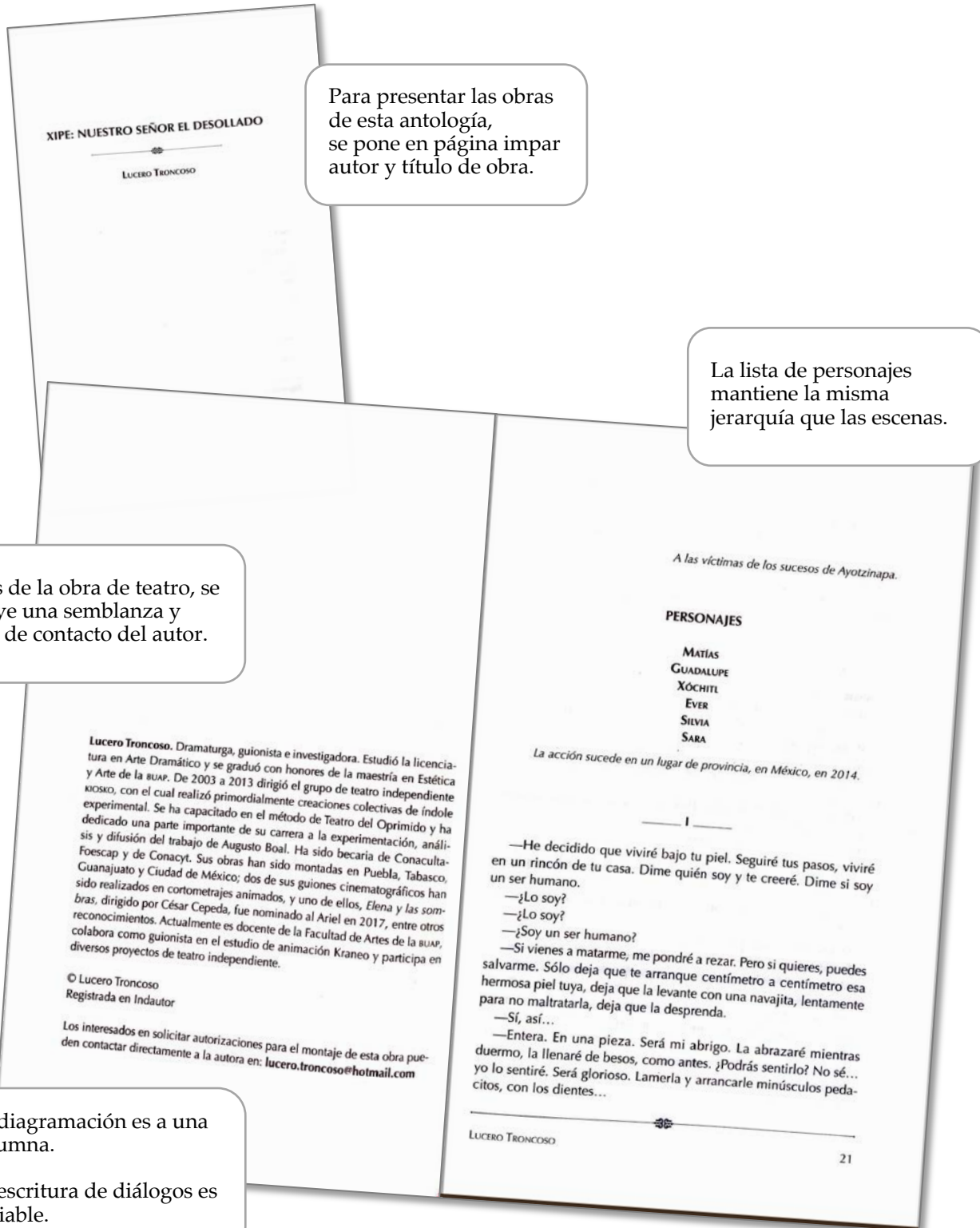


Imagen 25. Puesta en página de transición de lo narrativo a lo dramático (cont.)

Los diálogos convencionales se presentan con sangría en la primera línea, como texto narrativo.

—Yo también he querido estar dentro de ti.  
—Dentro, también. Fuera y dentro. Como estás ahora, para siempre.  
Nunca perderte. No estoy dispuesta a eso, no voy a dejar que escapes.  
—No estoy lista.  
—Traer para siempre tu sabor en la boca... y habrá valido la pena esperar siglos por ti, mi señor desollado...

Se emplean los dos puntos entre nombre y parlamento.

— II —

SILVIA: Falta poco.  
MATÍAS: Malditos revoltosos.  
SILVIA: Unas pocas semanas.  
MATÍAS: Ingenuos.  
GUADALUPE: Mmm..... mmm... sí. Creo que sí.  
SILVIA: La universidad de Bristol aprobó mi solicitud de beca, y me largo.  
MATÍAS: Yo tenía 19 años en 1968, ¿sabes qué ha cambiado en este país desde entonces?  
GUADALUPE: Mm... o tal vez no.  
SILVIA: *I'm fucking leaving.*  
MATÍAS: Tenemos poco tiempo para hacer muchas cosas. ¿Ya recogiste el pasaporte?  
SILVIA: Sip. Todo bien. Tengo la confirmación de los boletos en el mail.  
MATÍAS: Imprimela, por si acaso.  
SILVIA: No es...  
MATÍAS: Imprimela. ¿Qué quieres hacer por tu cumpleaños?  
SILVIA: Nada.  
MATÍAS: Podemos... ir al cine. Cenamos con los italianos. Vamos a elegir tu regalo. ¿Ya pensaste qué quieres?  
SILVIA: Una urna.  
GUADALUPE: ¿Ya le dijiste mi idea?  
MATÍAS: No.  
GUADALUPE: ¿Por qué no?

En las antologías, se pone el nombre del autor (página non) y el título de la obra en el pie (página par).



Imagen 25. Puesta en página de transición de lo narrativo a lo dramático (cont.)

## Paso de Gato

Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y  
Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público

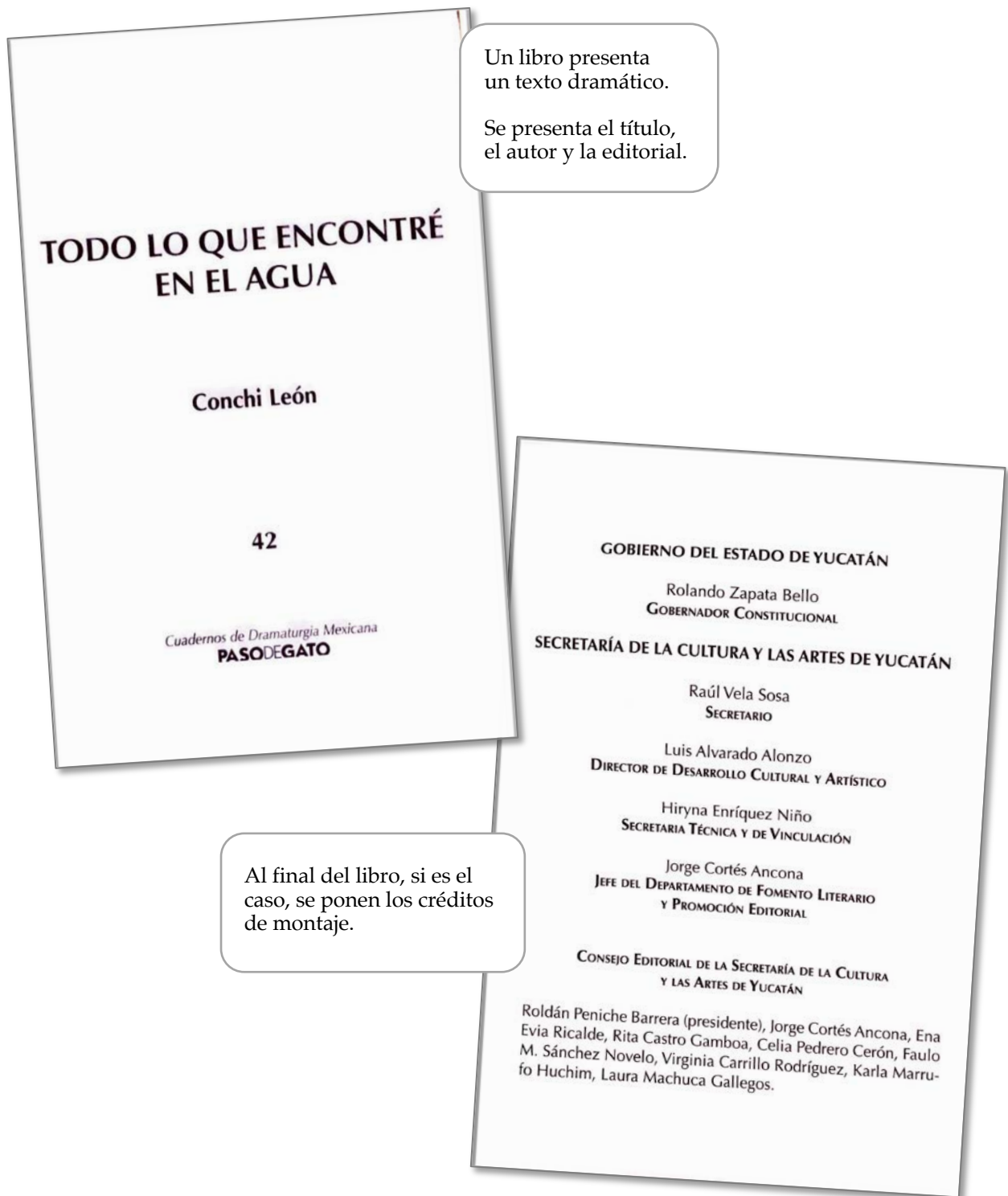
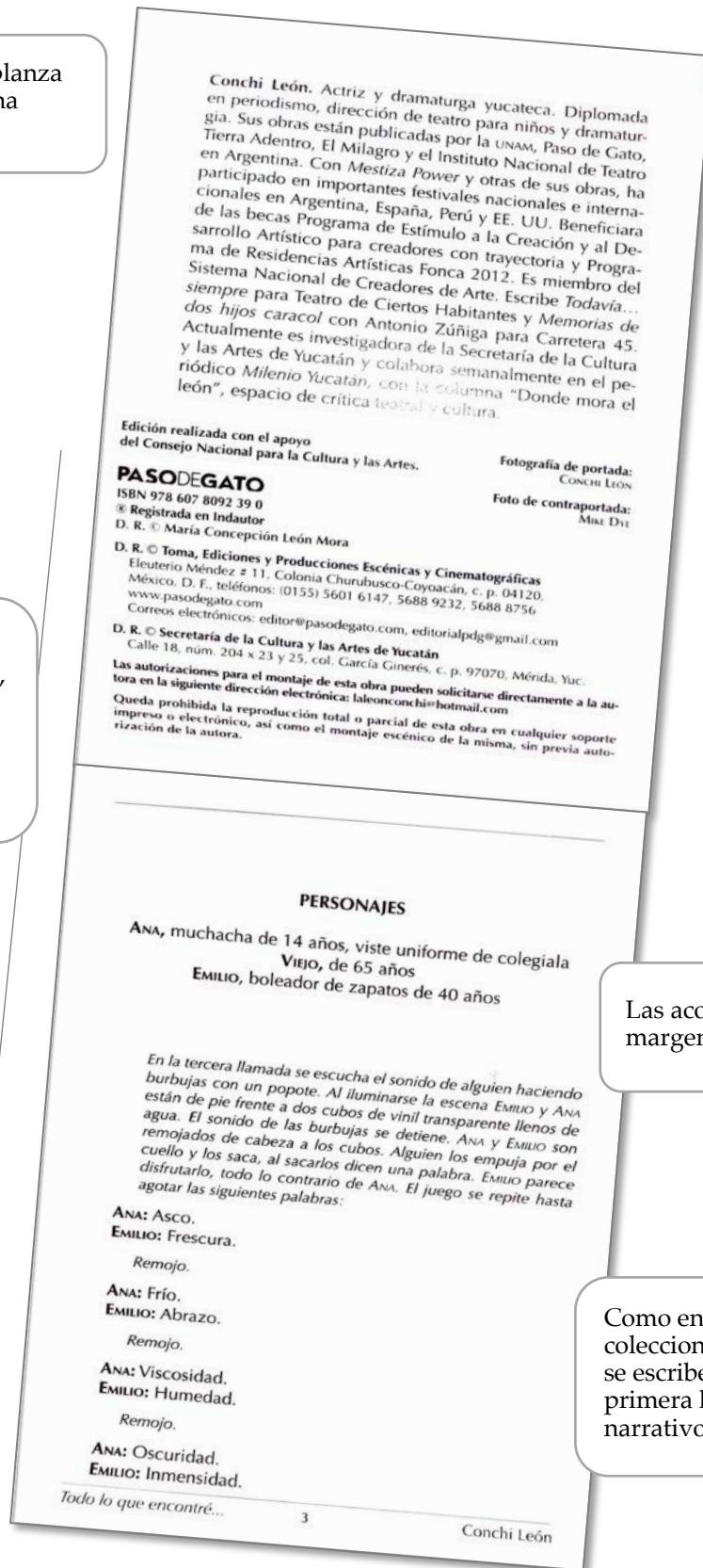


Imagen 25. Puesta en página de transición de lo narrativo a lo dramático (cont.)

Se incluye una semblanza del autor en la página legal.

El grapado está en el margen superior, así que se leen dos páginas de manera continua: de arriba hacia abajo.



Las acotaciones tienen un margen izquierdo mayor.

Como en el resto de las colecciones, los diálogos se escriben con sangría en primera línea, como texto narrativo.

Imagen 25. Puesta en página de transición de lo narrativo a lo dramático (cont.)

## Paso de Gato

Revista Paso de Gato

**ESTRENO DE PAPEL**

**Fluffy Bunnies**  
(Apropiación de un cuento para infantes)  
Jorge Fábregas

**D**ramaturgo con oficio, Jorge Fábregas tiene mucho por decir y cuenta con agudas estrategias para hacerlo. Luego de *Viaje de tres*, obra de impecable factura con la que obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Fernando Sánchez Mayans en 2008, Fábregas vuelve a la triada, figura que pareciera una constante en su escritura. *Fluffy bunnies* coloca de nuevo a dos hombres unidos a una mujer empoderada. Tres personajes defienden su cada vez más reducido territorio en un pueblo sitiado por la violencia. Sin torre de vigia y con pocas armas, tres *fluffy bunnies* juegan a ser cazadores en un paraje de ilustración infantil. El pueblo de Talas, como todo México, arde en llamas mientras un jardinero que escribe cuentos, un homeópata enamorado y una tiradora miope que se niega a comer, huelen la muerte en el humo de los incendios, en la pólvora de los disparos, en la herida del enemigo que se pudre en su madriguera.

En un cuento infantil las ideas se expresan en frases cortas que, sin embargo, son capaces de dibujar todos los colores en la mente de los lectores. La escritura de Fábregas tiene esa contundencia. *Fluffy bunnies* enfrenta dos universos contrastantes: la vivacidad del cuento para niños que escribe un jardinero, con el infierno iracundo que viven muchas poblaciones latinoamericanas. El horizonte se empaña igual que los lentes del sicario, el universo de la víctima agonizante se confunde con el sueño del perseguidor, con la lujuria del último deseo. Los buenos y los malos comparten la pradera, son dulces conejitos aprendiendo a contar muertos.

Diciembre 2013  
VERÓNICA LÓPEZ GARCÍA

Registrada en Indautor.  
Las autorizaciones para el montaje de esta obra pueden solicitarse en la siguiente dirección electrónica: [teatron2001@yahoo.com.mx](mailto:teatron2001@yahoo.com.mx)  
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico, así como el montaje escénico de la misma sin previa autorización del autor.

ABRIL-JUNIO 2014 PASO DE GATO 111

La obra de teatro tiene tratamiento de sección, se titula “Estreno de papel”.

Se localiza en las páginas centrales o al final de la revista y tiene una página que funciona como portada.

Reseña del autor y de la obra escrita por un especialista.

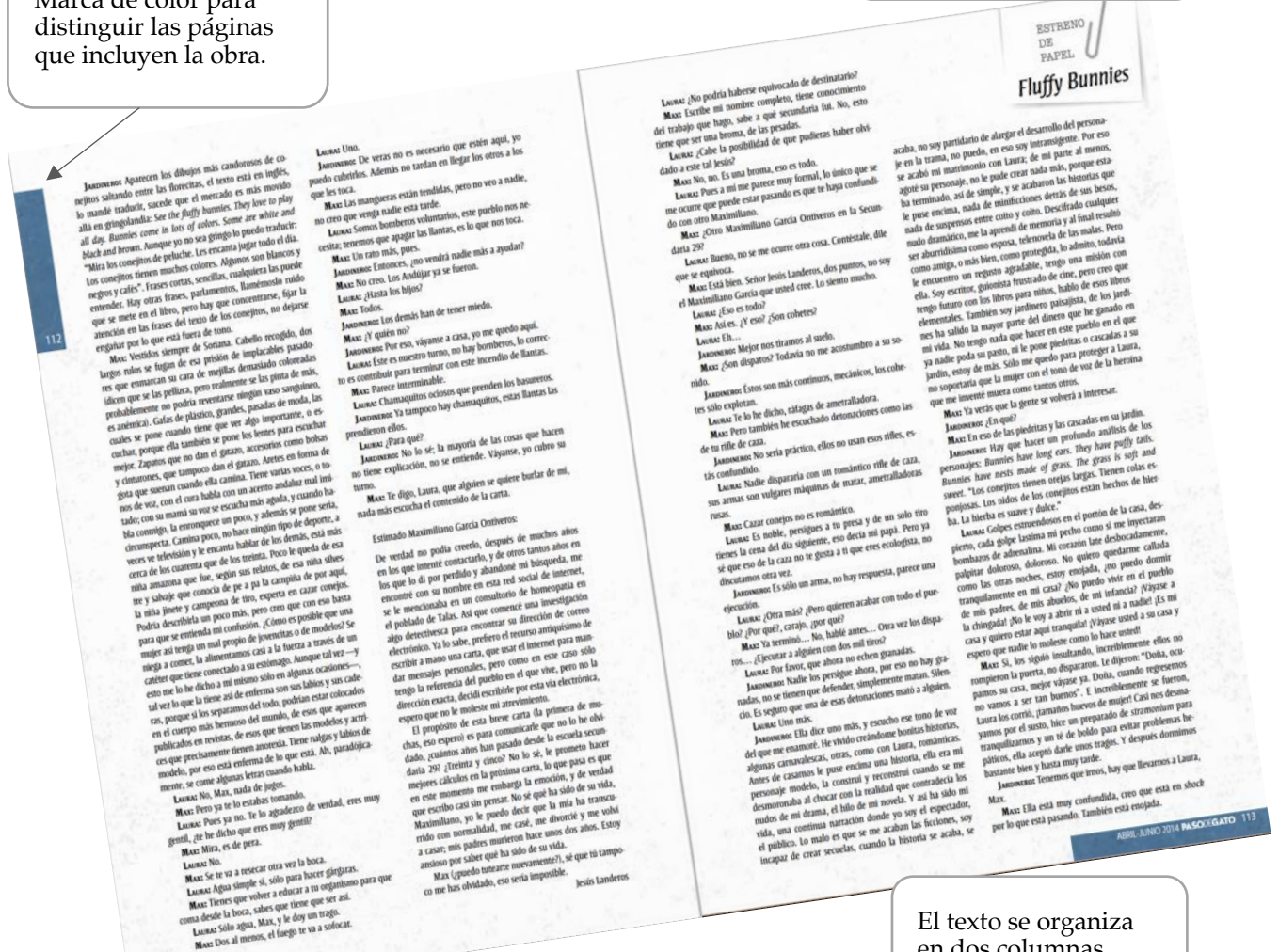
Se incluyen datos de contacto para posibles representaciones.



Imagen 25. Puesta en página de transición de lo narrativo a lo dramático (cont.)

Marca de color para distinguir las páginas que incluyen la obra.

Cada página impar tiene esta marca gráfica para indicar el título de la obra.



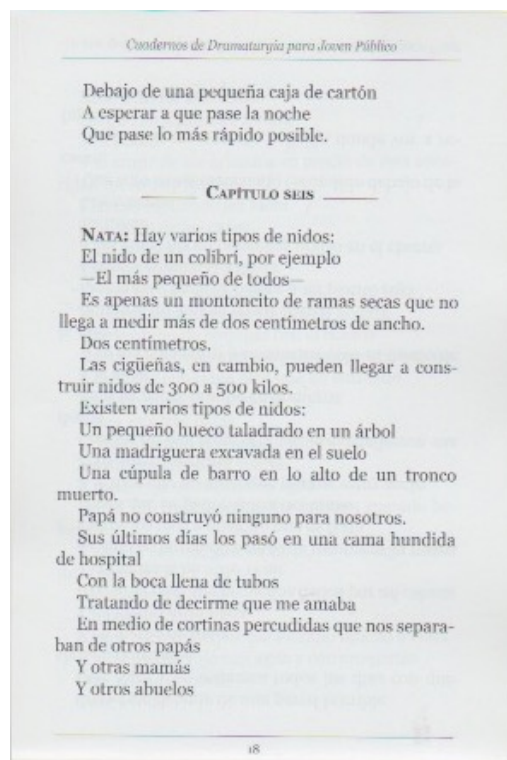
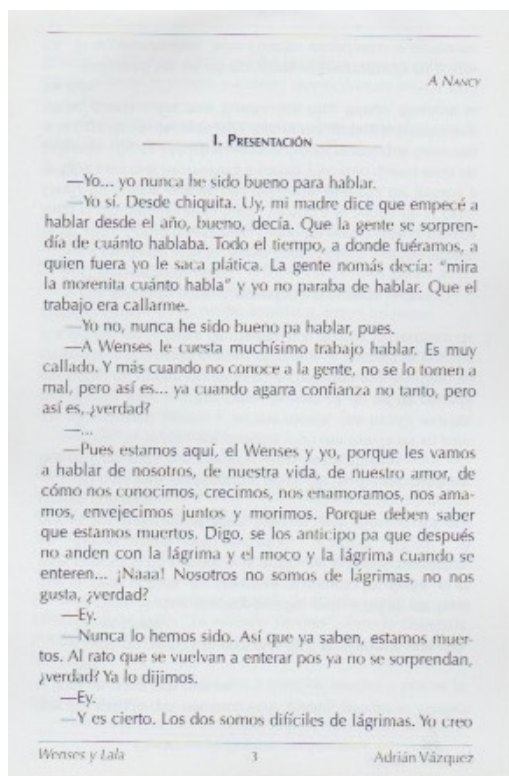
Como en las otras colecciones de Paso de Gato, los diálogos tienen sangría en la primera línea.

El texto se organiza en dos columnas.

Esta distribución gráfica es coherente con el diseño de la revista, pues esta se distribuye en dos columnas y con sangría en primera línea.

Cabe agregar que en ocasiones la editorial modifica la distribución de los diálogos y las acotaciones para adaptarse a las propuestas de los dramaturgos, las cuales se deben, por lo general, a una manera determinada de representar la pieza. Por ejemplo, en *Wenses y Lala* (e. y p. 2015) —imagen 26—, Vázquez omite acotaciones y presenta el diálogo como un texto narrativo, con guiones largos y sin nombres de personajes; esta acción evidencia su interés por el aspecto narrativo y la expresividad del lenguaje y por dar la libertad de interpretación en la lectura y en el proceso de montaje; en *Lo que queda de nosotros* (e. 2014, p. 2015) —también en la imagen 26—, Pinet y Ricaño separan diálogos en renglones, como si fueran versos, para hacer notar a los lectores el ritmo de la oralidad y el cambio emotivo o de pensamiento —recurso recurrente en obras que corresponden al archipiélago de lo discursivo—; y en *La ceguera no es un trampolín* (e. 2014, p. 2015) —imagen 27, página siguiente—, Gaitán no presenta personajes, más bien hace notar que la obra se desarrolla con tres voces (que el director asignará como considere pertinente), entonces, distribuye el texto con tres alineaciones distintas (izquierda, centro y derecha). Estas condiciones textuales responden al contenido de la pieza teatral, como lo veremos en el apartado 3.7, donde analizaremos con más detalle esta pieza teatral.

Imagen 26.  
Ejemplos de distribuciones gráficas peculiares. Izquierda: *Wenses y Lala*, de Vázquez. Derecha: *Lo que queda de nosotros*, de Pinet y Ricaño.



Los editores procuran que la puesta en página se asemeje al resto de las publicaciones, por medio del empleo de la misma tipografía, respeto a la sangría en primera línea en la medida de lo posible, de marcas en actos y escenas, y uso de cursiva y paréntesis en acotaciones, cuando hay. Con estas acciones, se hace ver que la editorial mantiene un criterio de diseño (fuente, márgenes, sangrías, etcétera) lo suficientemente uniforme para otorgar una identidad visual a la editorial y con apertura a variaciones que resaltan las propuestas novedosas y denotan un ánimo abierto a recursos y estilos novedosos.

Sumado a lo anterior, al final de las piezas teatrales se presentan los créditos del estreno, cuando es el caso. La distribución gráfica es semejante a la de un programa de mano: una lista con dos partes, el elenco y el equipo creativo, organizada en dos columnas, en la izquierda se menciona el personaje o la actividad y en la izquierda, la persona. Este recurso —junto con a las portadas y otros paratextos— vincula el escrito con una puesta en escena, sin que el primero sea un accesorio de la segunda, sino que se igualan, y se hace ver al lector que ambos son finalidades de la creación dramática, a diferencia de lo que ocurre cuando estos datos se presentan al inicio, tal como describe Banos (2010) en las colecciones francesas que apelan a lo canónico.

En su conjunto, estas características revelan que la editorial toma en cuenta a un público general, no únicamente lectores especializados, ya que cuida de que todos los componentes formen parte de un solo flujo de lectura y proporciona guías gráficas para identificar la función de cada componente, los diálogos y acotaciones. Estos rasgos ayudan a transmitir con claridad la propuesta del autor; a partir de una lectura lineal, el lector puede reconocer los valores literarios de la obra y reconstruir en su mente la puesta en escena de lo que propone el escritor. De este modo, la editorial demuestra que en su filosofía se pondera la lectura de

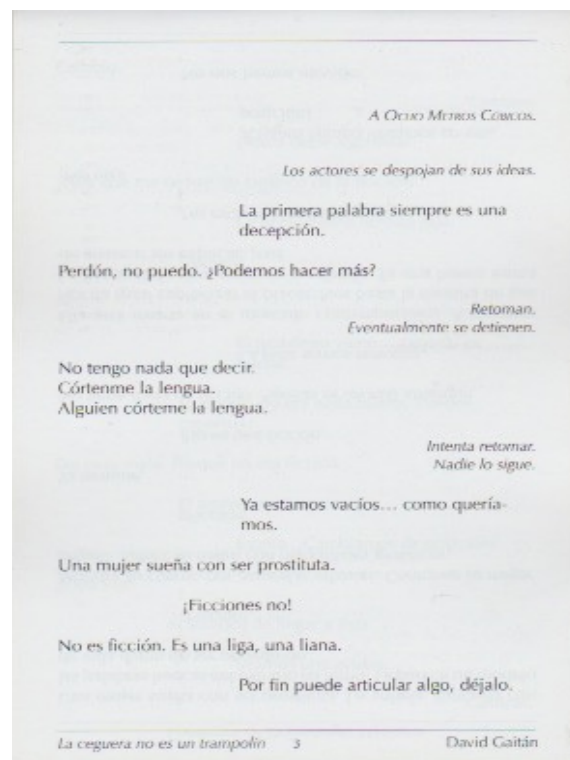


Imagen 27.  
Otro ejemplo de distribución gráfica peculiar propuesta por el autor.  
*La ceguera no es trampolín*, de Gaitán.

las obras dramáticas y el ánimo por resaltar su naturaleza doble: literaria y escénica.

Esta puesta en página tiene una relación complementaria con las líneas editoriales de Paso de Gato. Por un lado, el ánimo divulgativo se refuerza al optar por una distribución gráfica que parte de las convenciones de los textos narrativos y que da guías para reconocer los aspectos escénicos. Como estos rasgos centran la atención en la lectura —en lo literario—, se genera cierta tensión con las líneas editoriales, que se inclinan hacia lo escénico. Este conflicto se resuelve en gran medida gracias a los paratextos y, cuando es posible, a las portadas asociadas con las puestas en escena por medio de fotografías. Por otro lado, se refuerza la apertura a la diversidad que en las líneas se refleja en la inclusión de autores de diferentes regiones del país y se colocan a la par de autores extranjeros y, en el nivel textual, se refleja con el empleo de alternativas diversas para desarrollar la acción o el sentido dramático, poner en conflicto la noción de persona o trama, y proponer vías de representación.

*Tercera postura: Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura*

El tercer tipo de puesta en página propone una distribución gráfica propia de los textos dramáticos que, en la medida de lo posible, conforma un flujo de lectura lineal. La mayoría de las colecciones optan por esta puesta en página: la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, La Centena y Teatro Emergente de Ediciones El Milagro, todas las de Libros de Godot y las de Fondo de Cultura Económica. Para tener claridad en las descripciones, invitamos a revisar la imagen 28 en las páginas siguientes, donde se muestra la puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura. Los rasgos generales de esta puesta en página son una lista de personajes integrada al resto de la obra dramática —salvo algunas excepciones en *Tramoya*, que se presentan los créditos al inicio, acercando al texto más a lo escénico—; los títulos que organizan los actos, los cuadros y las escenas se resaltan con tipografía diferente o con negritas, y se alinean a la izquierda —a excepción de Libros de Godot, que los coloca centrados—; y las acotaciones mantienen las características de las puestas en página anteriores, alineación justificada a toda la caja tipográfica, se escriben en cursivas y, cuando se intercalan con los diálogos, se cierran entre paréntesis.

Imagen 28. Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura

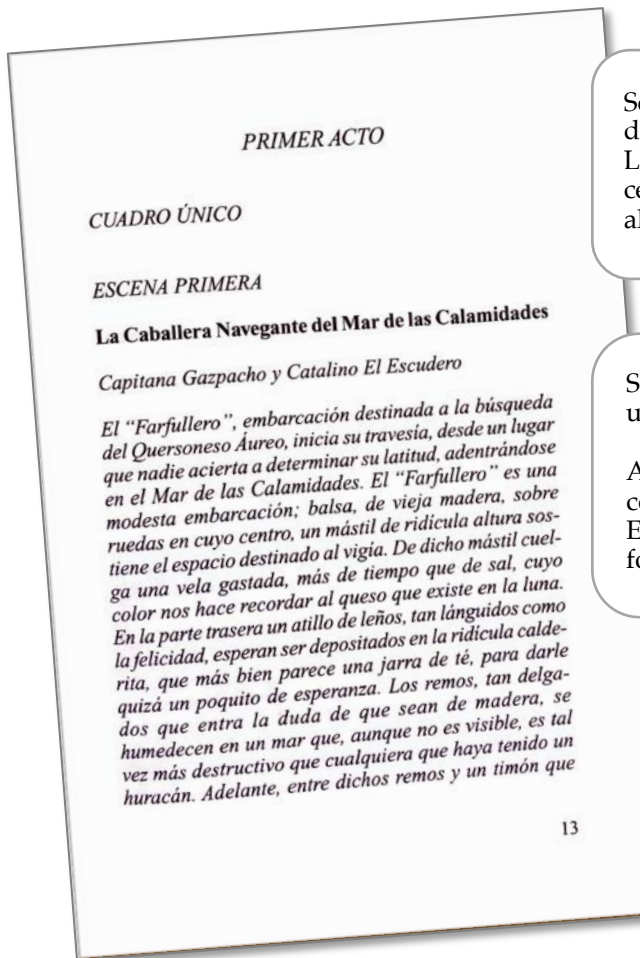
Ediciones El Milagro

La Centena





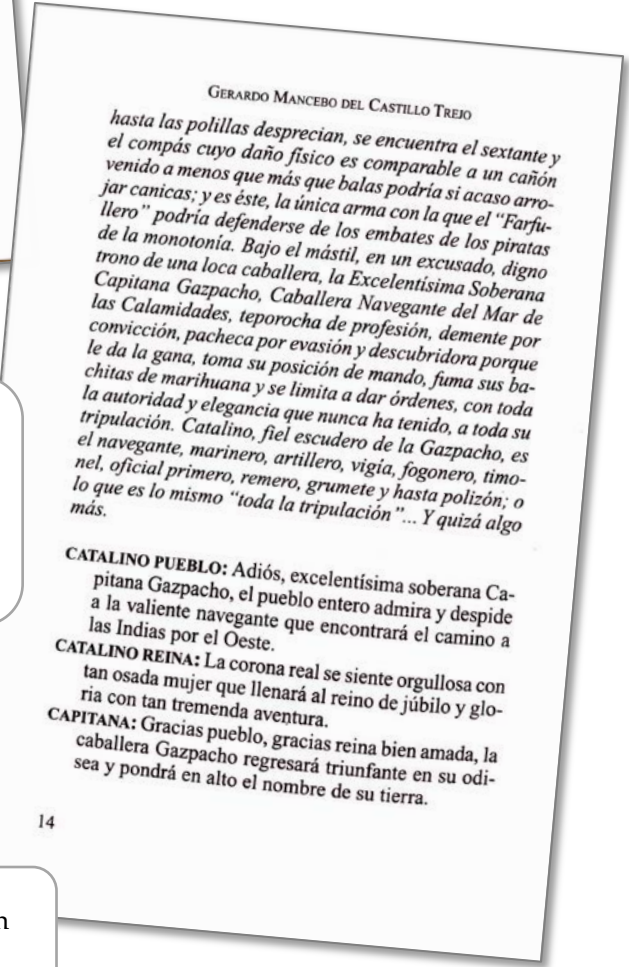
Imagen 28. Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura (cont.)



Se distingue la jerarquía de actos y escenas. Los primeros aparecen centrados, las segundas, alineadas a la izquierda.

Se distribuye el texto en una columna.

A diferencia de las otras colecciones de Ediciones El Milagro, no hay fotografías.



Las acotaciones están en cursiva.

Se escriben entre paréntesis cuando están adentro del diálogo.

Los diálogos se presentan en párrafo francés.

Imagen 28. Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura (cont.)

Al final del texto, se incluyen los créditos del estreno o la lectura dramatizada.

*Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas se estrenó el 15 de junio de 1998 en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, con el siguiente reparto:*

CAPITANA GAZPACHO:	SUSANA GARFEL DURAZO
CATALINO EL ESCUDERO:	GERARDO MANCERO DEL CASTILLO TREJO
MINA FAN:	MÓNICA HUARTE
CIRCA MÁRTIR:	ANA FRANCIS MOR
HONOROSA LA MUJER:	ROMINA GARIBAY
POMPEYO EL DOMADOR DE LAS ESPOSAS:	JUAN CARLOS VIVES
DIRECCIÓN:	MAURICIO GARCÍA LOZANO
ESCENOGRAFÍA:	PHILIPPE AMAND
VESTUARIO:	ADRIANA OLIVERA
ILUMINACIÓN:	VÍCTOR ZAPATERO
SONIDO:	RODOLFO SÁNCHEZ ALVARADO
MOVIMIENTO ESCÉNICO:	JUAN CARLOS VIVES
PRODUCCIÓN EJECUTIVA:	ANA FRANCIS MOR
ASISTENTE DE DIRECCIÓN:	FABIOLA RIVERA HERNÁNDEZ
REALIZACIÓN DE VESTUARIO:	MATILDE HORACIO
DIRECCIÓN DE ARTE:	LUIS EDUARDO CASTILLO

Los créditos se organizan en doble columna con alineación al interior.

El elenco y el equipo creativo se separan por una línea en blanco.

Todos los datos están escritos en mayúsculas.

95

Imagen 28. Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura (cont.)

## Libros de Godot

### El Joven Godot

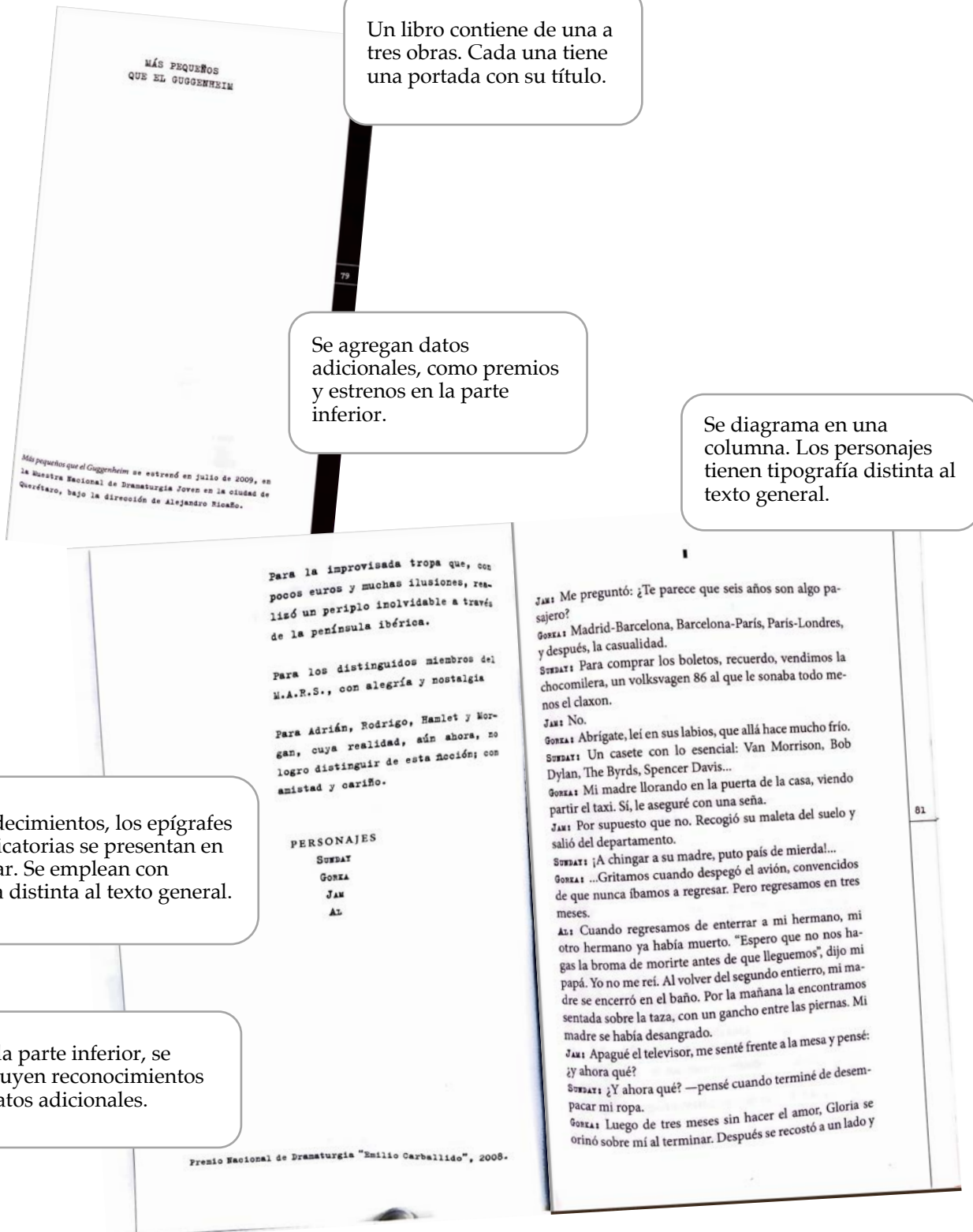


Imagen 28. Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura (cont.)

## Libros de Godot

Teatro Ex-Céntrico, Libros de Godot, El Espejo de Godot, Godot Intercultural, Círculo Lector y Col. Rascón Banda

**El coronel Primitivo Escandón o el revés de la revolución**

Drama histórico amecamequense

Edgar Jesús Arroyo  
(amecamequense)

A los dramaturgos comunitarios...  
por su alma y su fe  
en la dramaturgia comunitaria mexicana  
durante estos seis años.  
A mis abuelos...  
Por sus inolvidables historias, gracias.

Escrita en el VI Taller de Dramaturgia Comunitaria Mexicana en 2010, bajo la dirección de Sonia Enríquez. Las fuentes de investigación del autor son diversos documentos del Archivo Municipal de Amecameca. Representada durante el VI Festival de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos, el sábado 27 de noviembre de 2010, en la plaza de Otumbas, en el acro de la iglesia del Señor del Sacromonte el domingo 28 y en la Sala de Usos Múltiples de la Preparatoria Sor Juana de Amecameca el lunes 29, por el Grupo Didascalia Teatro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la dirección de Marco Jardón.

**PERSONAJES**

PANCHO, joven de aproximadamente 16 años, hijo de Primitivo y Agustina, es el pregón y lo ilustra con carteles

PRIMITIVO ESCANDÓN, coronel del cuartel general del ejército federal en Amecameca, padre de Pancho

AGUSTINA, esposa de Primitivo, madre de Pancho

CRESCENCIO, campesino, padre de Acacio

ACACIO, chamaco campesino, hijo de Crescencio

ADOLFO SOTO, viejo borracho

LA VIRUELA, vieja prostituta de la casa de citas del pueblo de Amecameca

56

**ACTO ÚNICO**

ESCENA I

La historia se desarrolla en Amecameca en tiempos de la revolución, entre 1911 y 1915. Tarde, calle del pueblo. Entra Pancho gritando el pregón con unos carteles ilustrados que carga Acacio. Éste también lleva su pulque para vender.

PANCHO: ¡Aviso importante! ¡Mañana dieciséis de junio de mil novecientos once, don Francisco I. Madero pasará a Amecameca por ferrocarril, los niños del colegio le cantarán coros y se les pide apoyar con la mano de obra; se van a colocar tres arcos en su honor, uno frente a la Calzada del Sacromonte, el otro frente a la Estación del Ferrocarril Interoceánico y el otro frente al Hotel Hispanoamericano!"

ACACIO: ¡Pancho, ya es todo!

PANCHO: Sí Acacio, por el momento. Si quieres ya empieza a vender tu pulque.

ACACIO: ¿Y no me vas a pagar?

PANCHO: Nomás que me den unos centavos, jeh, chamaco!

ACACIO: Ta' bueno. ¡Pulque, pulque, fuertecito, puro de maguey! ¡Lleven, lleven su pulque, barato, buen pulque! (pausa) ¡Vámonos a la revolución! Ya no vamos a ser pobres, tendremos tierras para sembrar. ¡El pueblo se une cada vez más a la lucha contra el dictador Porfirio Díaz! ¡No más abusos de los hacendados con sus tiendas de raya que nos dejan en el lodo! Y a ver si después de que ganemos, los ricos nos siguen tratando como animales. ¡Lleven los bieldos, los machetes, palos o con lo que

57

Cada obra de esta antología tiene una portada con título, autor y presentación de la obra.

Se incluyen dedicatorias, agradecimientos, epígrafes.

La lista de personajes y los actos tienen la misma jerarquía en los títulos.

Lista de personajes con mismo formato que en los diálogos.

Distribución del texto a una columna, los diálogos tienen sangría francesa.



Imagen 28. Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura (cont.)

## Fondo de Cultura Económica

Letras Mexicanas, Lecturas Mexicanas, Popular, Fondo 2000,  
Centzontle, Biblioteca Joven

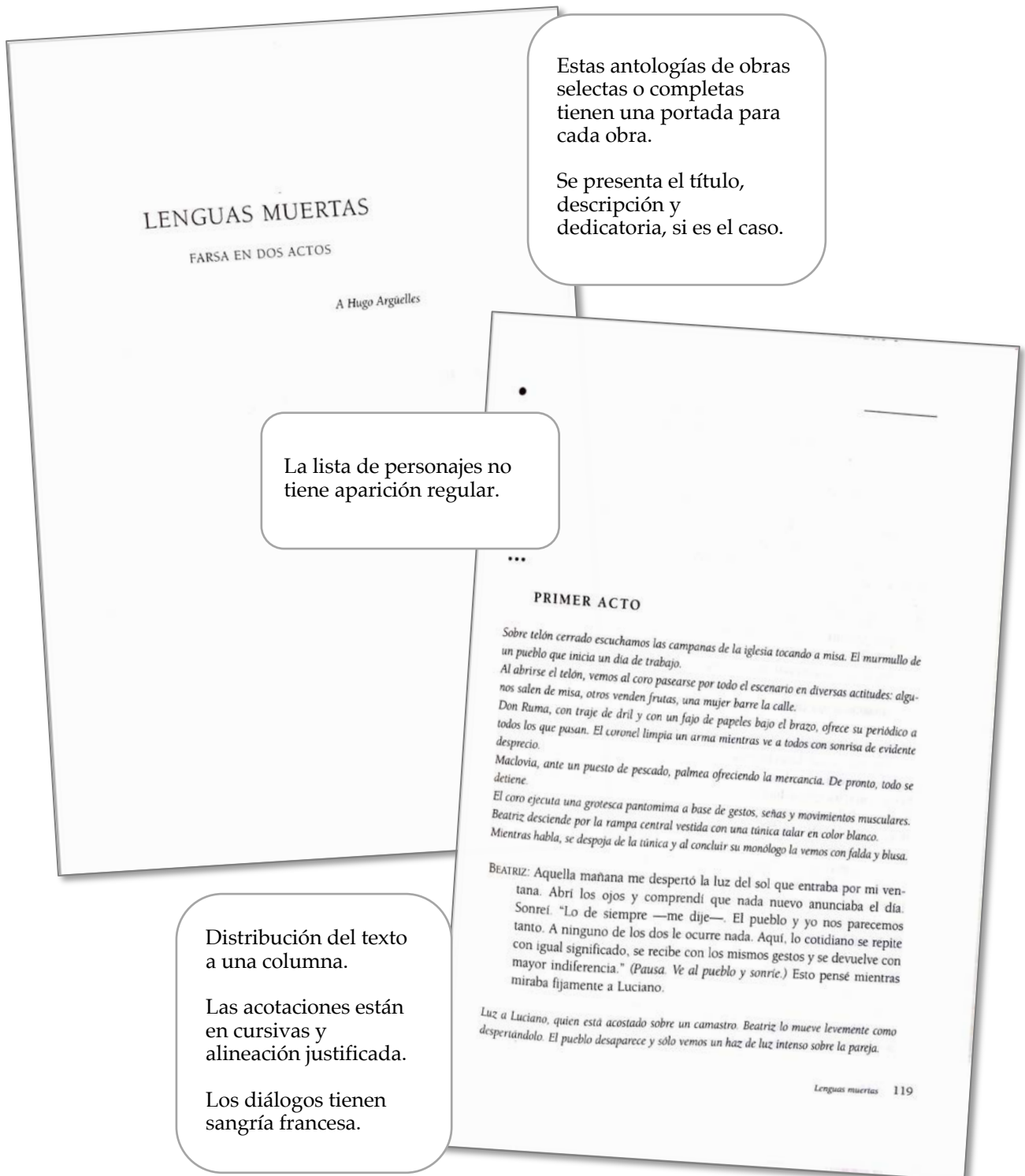
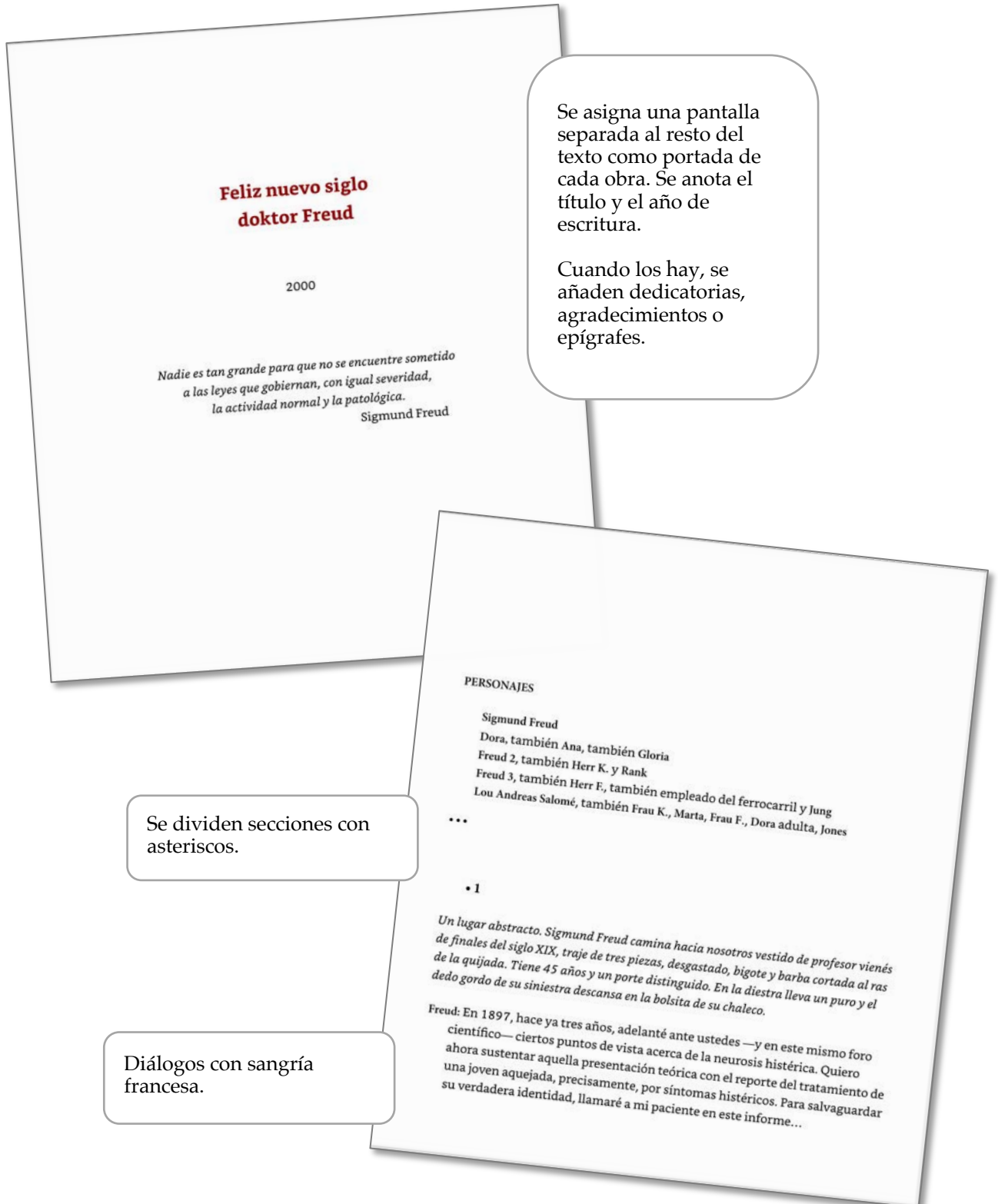


Imagen 28. Puesta en página de texto dramático con énfasis en su lectura (cont.)

## Fondo de Cultura Económica

Ediciones electrónicas: Letras Mexicanas, Lecturas Mexicanas, Centzontle y Popular



La característica distintiva de esta puesta en página se encuentra en la forma de presentar los diálogos. Se emplean los dos puntos para separar el enunciador (personaje) de lo enunciado (parlamento) —como Banos indica, se genera la idea de que “el teatro es diálogo”—. Además, se emplea el párrafo francés, en que se sangran todas las líneas menos la primera (Martínez de Sousa, 1993, p. 676), lo que facilita la localización del nombre de personaje. La continuidad se mantiene gracias a la yuxtaposición de los diálogos.

Esta distribución de los diálogos otorga al texto un nivel que trasciende la lectura lineal. Con los recursos lingüísticos y la distribución gráfica, los editores guían al lector para formarse una idea de la representación escénica. Entonces, aunque estos materiales aún se inclinan hacia la lectura literaria del material dramático, se brinda la posibilidad de reconstruir paralelamente una lectura escénica. No se puede considerar esta puesta en página como un material por completo fungible —es decir, que se pueda tener en mano para trabajar un montaje— porque se requieren atributos más cercanos a un libreto, como letra más grande, interlineado doble, márgenes mayores, entre otros. En consecuencia, esta puesta en página evidencia que los editores están interesados en resaltar ambos valores dramáticos, los literarios y los escénicos, y en ofrecer libros de lectura general y consulta. Por la comunicación con Eduardo Matías, Jefe del departamento editorial de literatura, sabemos que estas convenciones responden a los criterios editoriales generales. Por tal motivo, priorizan el diseño editorial a lo teatral. En cambio, De la Torre reconoce un interés por mostrar un diseño atractivo, sin llegar al extremo de transformar a las publicaciones en libro-objeto, pero sí para dar flujo a la lectura. Con esta decisión, se prioriza lo teatral, pues las convenciones gráficas distinguen lo que se representa de lo que se dice.

No todas las colecciones aplican esta puesta en página de la misma manera. Encontramos algunas particularidades que, a veces, se deben a la creación de una identidad visual de la editorial; otras veces, implican matices determinados en la actitud del editor ante el texto. A continuación, discutiremos algunas de las particularidades más significativas.

La primera es la ausencia de signo de puntuación entre los personajes y los parlamentos en Teatro Emergente de Ediciones El Milagro —como se muestra en la primera variación de la imagen 24—, lo cual difumina la separación entre enunciador y lo enunciado. No se puede considerar que ambos elementos formen parte del mismo texto o nivel puesto que la separación continúa existiendo por

el resto de los elementos propios de esta puesta en página —diferenciación tipográfica del personaje y del parlamento y párrafo francés—. Sin embargo, esta cercanía entre personaje y parlamento sí fomenta la idea en el lector de que “todo se lee”. Para tener ejemplos, revisar la imagen 29. Con esta acción, los editores inclinan la balanza hacia lo literario y se revelan dos asuntos sobre su actitud. Por un lado, identificamos su interés por acercarse e integrar tratamientos dramáticos y editoriales novedosos, relacionados la mayoría de las veces con el archipiélago de lo discursivo —como el traspasar fronteras entre lo narrativo y lo dramático, modificar las convenciones lingüísticas y dar relevancia a la palabra. Por otro lado, los responsables quieren validar los rasgos literarios de obras recientes que cuestionan la naturaleza del teatro y del lenguaje, como las que ya hemos analizado con anterioridad en esta colección.

Imagen 29. Muestra de ausencia de signo entre personajes y diálogos

## Ediciones El Milagro

### Teatro Emergente

El texto se diagrama a una columna.

Los diálogos se escriben con párrafo francés.

Las acotaciones tienen margen izquierdo mayor que el de los diálogos. Se escriben entre paréntesis cuando están dentro de los diálogos.

No hay signo de puntuación entre personaje y diálogo.

**0**

CAJA Esto es algo así como aquellos chistes que hemos escuchado mil veces: una tienda de conveniencia, una actriz, un policía, una puta... Nada que no hubieran oído antes. Historias pequeñas que uno no necesita terminar porque todos saben en qué termina la historia...

**1**

*Oficina de interrogatorios.  
Caja está sentada frente al escritorio.*

GASPAR Imagino que sabe por qué la llamé.  
CAJA Me dijeron que encontraron algo más en el cadáver.  
GASPAR ¿Le molesta que fume?

11

CAJA No.  
GASPAR También quiero hacerle unas preguntas, si no es mucha molestia.  
CAJA No imagino qué más puede preguntar.  
GASPAR Esa blusa es muy elegante.  
CAJA Gracias.  
GASPAR La gente suele vestirse elegante cuando va a interrogatorios.  
CAJA La uso en los funerales.  
GASPAR ¿Viene de uno?  
CAJA Voy.  
GASPAR ¿Ahora quién... murió?  
CAJA ¿También tengo que responder sobre ese difunto?  
GASPAR (*Encoge los hombros.*) Si también fue descuartizado me temo que sí.  
CAJA Tengo prisa.  
GASPAR Si gusta podemos pasar directamente a las preguntas sobre... usted.  
CAJA Voy al funeral de mi abuela.  
GASPAR También murió la mía, la semana pasada. ¿No es una casualidad?  
CAJA Lo siento mucho.  
GASPAR No le tenía mucho aprecio. Siempre estuve lejos, viajando, apartada de la familia. Lamento más la muerte de Steven Möhrl... (*Silencio.*) ¿No me va decir que lo siente mucho?  
CAJA ¿Debería?  
GASPAR No, si no conoce su música. (*Coloca una silla muy cerca de Caja y se sienta.*) Golpes de tetas es mi favorita... ¿La ha escuchado?  
CAJA No.

12



Otra particularidad significativa ocurre ocasionalmente en la revista *Tramoya* —imagen 30, en las páginas siguientes— y en algunos libros de Libros de Godot cuando colocan los créditos de representación al inicio de la obra, justo del primer modo que describe Banos (2010) y considera accesorio a un montaje determinado.

Estos casos pueden considerarse una variación de la alternativa más generalizada: consignar los créditos al final de la pieza; sin embargo, al colocarlos al principio se le da mayor relevancia y hace que el lector asocie el texto a un montaje. No obstante, en ninguna de las editoriales la relación del texto con la escena llega a ser tan estrecha como Banos analiza porque el resto de los rasgos de diseño y edición se apegan a esta puesta de página en que hay dos niveles de lectura, la literaria y la escénica. Más bien, estos datos corresponden al interés de ambas editoriales en dejar constancia de ciertas puestas en escena. Con ello, aportan un valor documental a las publicaciones, lo cual manifiesta que en su filosofía conciben a los libros como testimonios de la historia contemporánea del teatro mexicano. Rasgo que comparten con el resto de las editoriales que incluyen los créditos de estreno. La diferencia al colocarlos al principio radica en la generación de dos ideas: una, que la versión corresponde a una producción específica, caso relevante para autores como Berman, que ha publicado versiones de sus obras; dos, resalta la naturaleza escénica del texto, así el lector se entera que leerá una obra de teatro y tendrá una mayor disponibilidad para reconocer sus características escénicas.

Imagen 30. Ejemplo excepcional de créditos escénicos antes del inicio de la obra

Universidad Veracruzana

Revista *Tramoya*. Cuaderno de Teatro

**FELIZ NUEVO SIGLO, DOKTOR FREUD**  
(VERSIÓN DEFINITIVA)

Sabina Berman

*Nadie es tan grande para que no se encuentre sometido a las leyes que gobiernan con igual severidad la actividad normal y la patológica.*

Sigmund Freud.

La tipografía de título y autor se distingue al resto por tamaño y fuente.

A veces, se incluye una ilustración alusiva a la obra.

**JUDITH**  
Comedia en tres actos  
María Luisa Algarra  
TRADUCCIÓN DEL CATALÁN: Selma Ancera

WILLER 92

Primer premio del primer concurso de teatro universitario en Cataluña y de (1936).  
Editado por la Compañía de Enrique Buesa.

197

Quando viene al caso se aportan datos de traducción y premios.

Imagen 30. Ejemplo excepcional de créditos escénicos antes del inicio de la obra (cont.)

Acotaciones en cursivas y cuando están fuera de diálogos sin paréntesis.

Personajes por orden de aparición:

SIGMUND FREUD	<i>Ricardo Blume</i>
FREUD 2, HERR K Y JANG	<i>Juan Carlos Beyer</i>
FREUD 3, HERR F, empleado del ferrocarril y Jones	<i>Enrique Singer</i>
DORA, ANA FREUD Y GLORIA	<i>Marina de Tavira</i>
MARTHA FREUD, FRAUK, LOU ANDREAS SALOMÉ,	
FRAU F, RANK Y DORA ADULTA	<i>Lisa Owen</i>
DIRECCIÓN: <i>Sandra Félix</i>	

Estreno: 18 de Noviembre/2000. CONACULTA. INBA Y UNAM.

1.  
UN LUGAR ABSTRACTO. *Sigmund Freud camina hacia nosotros vestido de profesor vienés de finales del siglo XIX, traje tres piezas, un poco usado, bigote y barba cortada al ras de la quijada. Tiene 45 años y un porte distinguido. En la diestra lleva un puro y el dedo gordo de su izquierda descansa en la bolsita de su chaleco.*

FREUD: En 1897, hace ya tres años, adelanté ante ustedes—y en este mismo foro científico—ciertos puntos de vista acerca de la neurosis histérica. Quiero ahora sustentar aquella presentación teórica con el reporte del tratamiento de una joven aquejada, precisamente, por síntomas histéricos. Para salvaguardar su verdadera identidad, llamaré a mi paciente en este informe...

*Un segundo Freud cruza al fondo y horizontalmente del escenario mientras dice:*

FREUD 2: Pandora. Como la caja de Pandora.

*Un tercer Freud entra diciendo:*

FREUD 3: No, lo odiarán por presuntuoso.	
FREUD 2: Entonces Dora.	
FREUD: Sí; Dora.	
FREUD 3: Más común, menos greco-latino.	
<i>El segundo y el tercer Freud caminan hacia nosotros:</i>	
FREUD 2: Estoy plenamente consciente/	FREUD 3: /plenamente consciente...
FREUD: /que mis anteriores publicaciones han sido leídas—al menos en esta nuestra...	
FREUD 2: Morbosa Viena...	
FREUD 3: Han sido leídas en ciertos ambientes/	
FREUD: /-sí— más bien como Roman a clefs/	
FREUD 2: /noveluchas/	FREUD 3: /detectivescas/
FREUD 2: pornográficas/	
FREUD: /al estilo Sherlock Holmes/	
FREUD 2: /sin ningún valor científico.	
FREUD: Esto debido a su énfasis en el tema sexual y, según me han explica-	

6

Lista de personajes. En ocasiones, incluye créditos de estreno. Como la alternativa que Banos relaciona con una visión apegada a la escena.

Diálogos en párrafo francés. Se escribe personaje en mayúsculas, dos puntos y parlamento.

Esta barra es una propuesta de Sabina Berman, que no emplean otros autores. Es una propuesta muy vinculada a la escena y al ritmo del diálogo.

Como hemos visto en el apartado 1.6, esta autora hace propuestas escénicas desde la concepción del texto.

Texto a dos columnas.

La última particularidad que comentaremos se observa en *El Gato de Godot* de Libros de Godot. Aquí, en lugar de distribuir los diálogos en párrafo francés se presentan sin sangrías y con alineación justificada, como ocurre en la primera puesta en página que analizamos, imagen 21. Sin embargo, no se puede considerar que corresponda a esta porque la mayoría de los elementos corresponden a la de este conjunto de colecciones y la función del párrafo francés —distinguir el inicio y final de cada parlamento y resaltar el nombre del personaje— es asumida por otro recurso: el empleo de dos colores de tinta. Los personajes tienen un color y sus diálogos otro, como se muestra en la imagen 31. Esta decisión responde a una adecuación a las necesidades e intereses del público infantil, que es al que se dirigen estos textos y por eso tiene una apariencia semejante a los cuentos ilustrados.

Para reforzar la comprensión de lectura, se intercalan imágenes de los personajes en determinadas actitudes con el fin de no ilustrar meramente lo que ocurre en la obra. Esto da pie a que los lectores se formen sus inferencias y establezcan conexiones entre texto e imagen por cuenta propia, lo cual denota que los editores conciben a un público que requiere guía, pero ya está adquiriendo autonomía lectora. De este modo, favorecen la lectura de teatro, lo que tiene congruencia con las líneas editoriales de Libros de Godot, que se han interesado por acercar al teatro a un público amplio, entre ellos, los niños y los jóvenes.

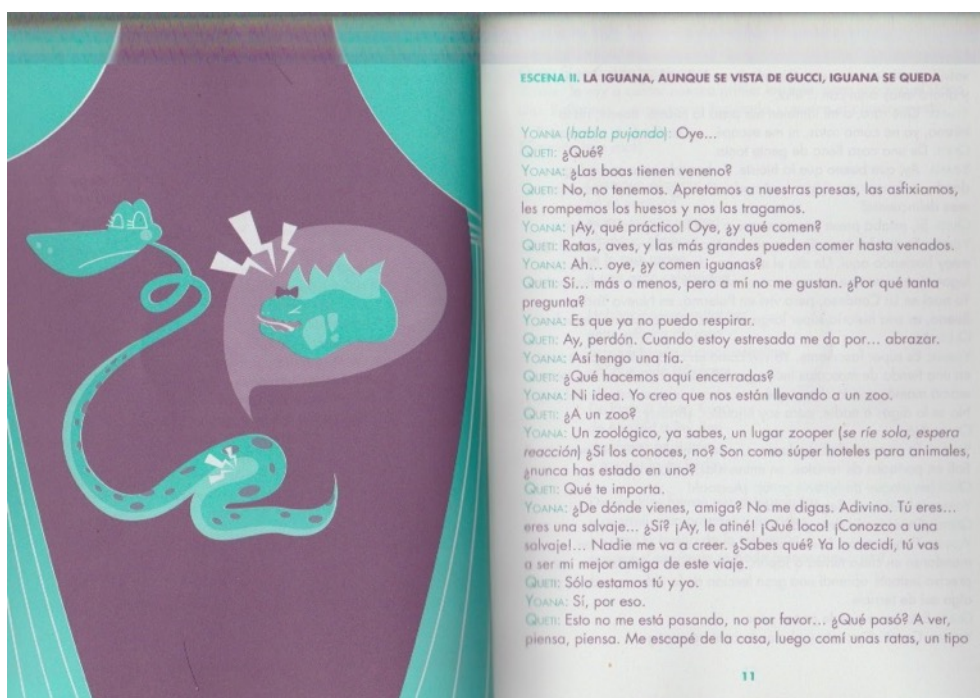


Imagen 31. Muestra de la puesta en página en *El Gato de Godot* de Libros de Godot. Interior de *¡Escamas al rescate!... Una aventura de sangre fría*, de Castañeda.

Una fortaleza de esta puesta en página es la diferenciación entre las acotaciones y los diálogos y, dentro de estos, la separación entre enunciador y enunciado. Con esta estrategia, se producen dos lecturas, la literaria y la que brinda pautas al lector para construir mentalmente una representación teatral. En consecuencia, esta puesta en página mantiene una perspectiva equilibrada en la naturaleza dual de los textos dramáticos. Estas acciones editoriales implican una dificultad inicial para el lector neófito, pues requiere descifrar más códigos que en las puestas en página que hemos visto anteriormente. La uniformidad en los criterios tipográficos y de diseño es la que guía al lector para comprender cada convención.

En general, esta puesta en página coincide con las líneas editoriales de las colecciones, debido a que estas buscan resaltar los valores literarios y los escénicos de las piezas publicadas; a la par, refuerza el propósito editorial de dar reconocimiento a los atributos particulares de los textos teatrales al plantear pautas para que el lector forme en su mente una representación. Por la cantidad de colecciones que adoptan esta puesta en página, consideramos que en la actualidad esta es la opción estándar y que las variaciones que se hacen a esta revelan el ánimo por favorecer la lectura o el trabajo escénico, por preservar una actitud más innovadora o conservadora y por adaptar los materiales de acuerdo con su público. Por ejemplo, como ya vimos, *Libros de Godot* modifica el tipo o color de letra, respetando las características generales de esta puesta en página con el fin de acercarse a los jóvenes en *El Joven Godot* y a los niños en *El Gato de Godot*; en cambio, las variaciones en *Teatro Emergente* obedecen más a un ánimo por presentar nuevos estilos dramáticos y para enfatizar sus atributos literarios.

Cabe aclarar que esta puesta en página es la estrategia primordial que se emplea en Fondo de Cultura Económica para acercar a los textos dramáticos a su naturaleza escénica. Recordemos que, por lo general, esta editorial se centra en lo literario y que la inclusión del teatro se debe al ánimo por conformar un canon de las letras mexicanas que, necesariamente, incluye el género dramático. Por ende, esta decisión editorial facilita a resaltar los valores literarios preservando los rasgos distintivos del teatro: el nivel escénico de la pieza, el tratamiento del lenguaje, cercano a lo oral, y la construcción de diálogos y acotaciones.

Esta puesta en página coincide con varias colecciones cuyo interés es divulgar la dramaturgia mexicana, como *Teatro Emergente* y *Nuestro Teatro de Ediciones El Milagro*; *El Joven Godot*, *Teatro Ex-Céntrico* y *Colección Rascón*

Banda de Libros de Godot; y Popular, Centzontle y Lecturas Mexicanas de Fondo de Cultura Económica. En consecuencia, se puede considerar como la puesta en página con la que los editores ofrecen a los lectores un punto de encuentro entre las convenciones de lectura de lo narrativo y lo informativo, y el realce a los valores escénicos de los textos dramáticos.

*Cuarta postura: puesta en página cercana a la escena*

El cuarto y último tipo de puesta en página da al texto un tratamiento muy cercano a lo escénico, es decir, emplea varias convenciones que facilitan el trabajo en escena, pero sin ser un libreto por completo —letra más grande, doble espacio y márgenes laterales más amplios— debido a que aún se espera que se lleve a cabo una lectura fluida y atenta a los valores literarios de la pieza teatral. Esta puesta en página se aplica en tres colecciones de Ediciones El Milagro: Teatro, Nuestro Teatro y Ediciones Especiales.

Para formarse una idea, conviene consultar la imagen 32, en la que se explica la puesta en página de texto cercana a la escena. Las semejanzas que comparte esta puesta con otras es la lista de personajes integrada al cuerpo de la obra de teatro y el tratamiento de las acotaciones. La diferencia principal reside en que el texto teatral se diagrama en dos columnas asimétricas: la izquierda, de un cuarto del ancho de la caja, se emplea para anotar los nombres de los personajes cuando dialogan y la derecha, de tres cuartos de ancho de caja, presenta los parlamentos, las acotaciones y los actos y escenas.

Imagen 32. Puesta en página cercana a la escena

Ediciones El Milagro

Teatro



Imagen 32. Puesta en página cercana a la escena (cont.)

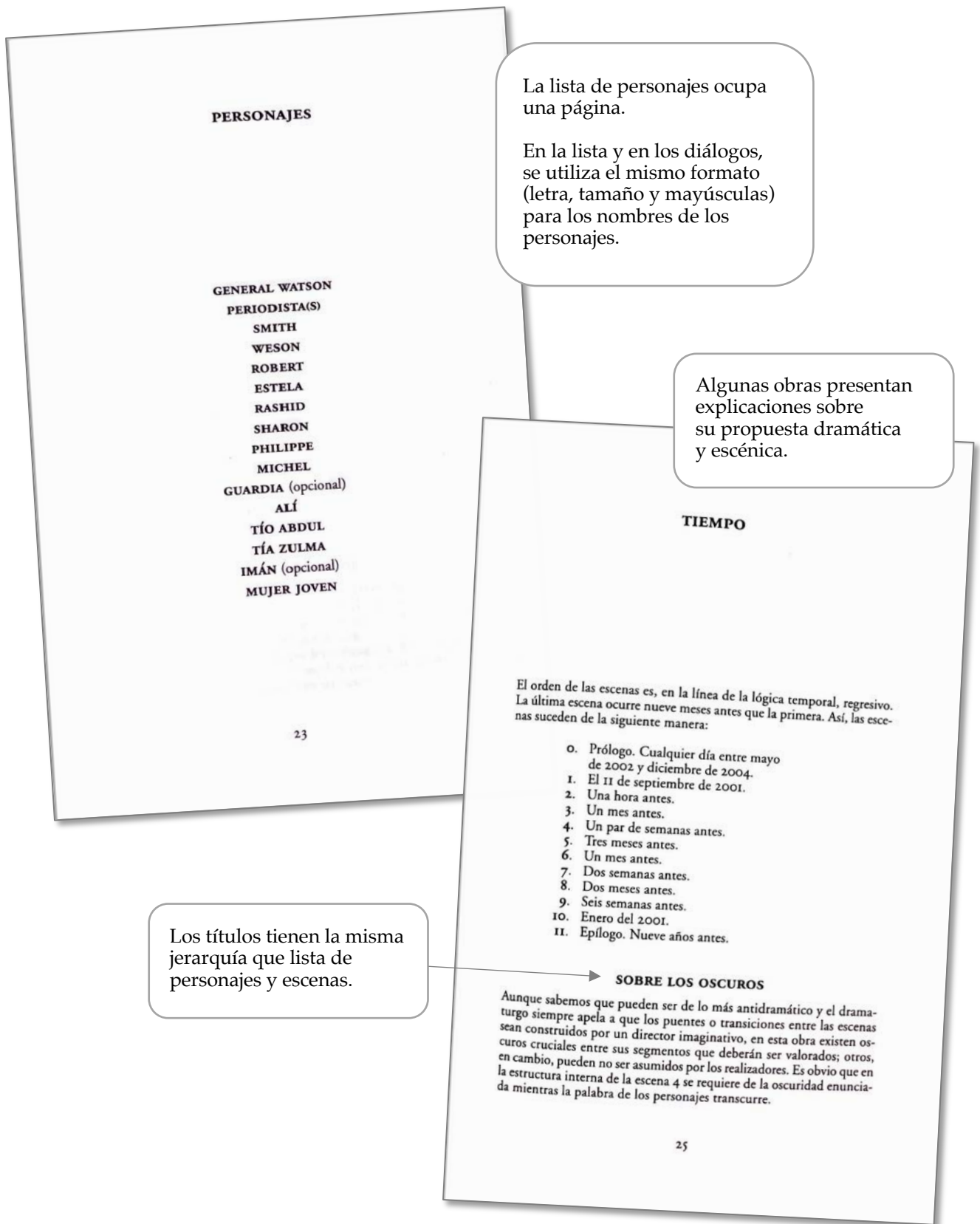




Imagen 32. Puesta en página cercana a la escena (cont.)

Se intercalan fotografías de las representaciones entre las escenas. Ocupan una página.

El texto se diagrama en dos columnas, la de la izquierda es un cuarto de ancho y la de la derecha es de tres cuartos.

Las escenas se marcan con un título de la misma jerarquía que la lista de títulos.

Se coloca en la columna derecha y se alinea a la izquierda.



## O. PRÓLOGO

*Cualquier día entre mayo de 2002 y diciembre de 2004.*

*Rueda de prensa. El general Watson, a mitad de una contestación. Uno o más Periodistas norteamericanos. Atrás, discretos, Weson y Smith observan.*

**WATSON:** Son daños colaterales, pérdidas calculadas y no hay guerra sin ellas. Siguiente pregunta.

**PERIODISTA(S):** Además de la masacre...

**WATSON:** Daños colaterales...

**PERIODISTA(S):** Bueno, como consecuencia de los daños colaterales, general Watson, la opinión pública sigue preguntándose cuándo van a encontrar las armas de destrucción masiva.

**WATSON:** Lo ha dicho muy claramente el presidente Bush. El servicio de inteligencia sabe con toda certeza que Sadam preparaba armamento nuclear además de las armas químicas. Por eso se planeó el ataque.

**PERIODISTA(S):** Pero ¿cuándo van a demostrar al mundo que las tiene?

**WATSON:** Es elemental que las tiene.

**PERIODISTA(S):** ¿Y las pruebas físicas?

*Watson, ligeramente nervioso, voltea a ver a Smith y Weson. Smith sonríe y hace un ligero ademán. Algún Periodista voltea.*

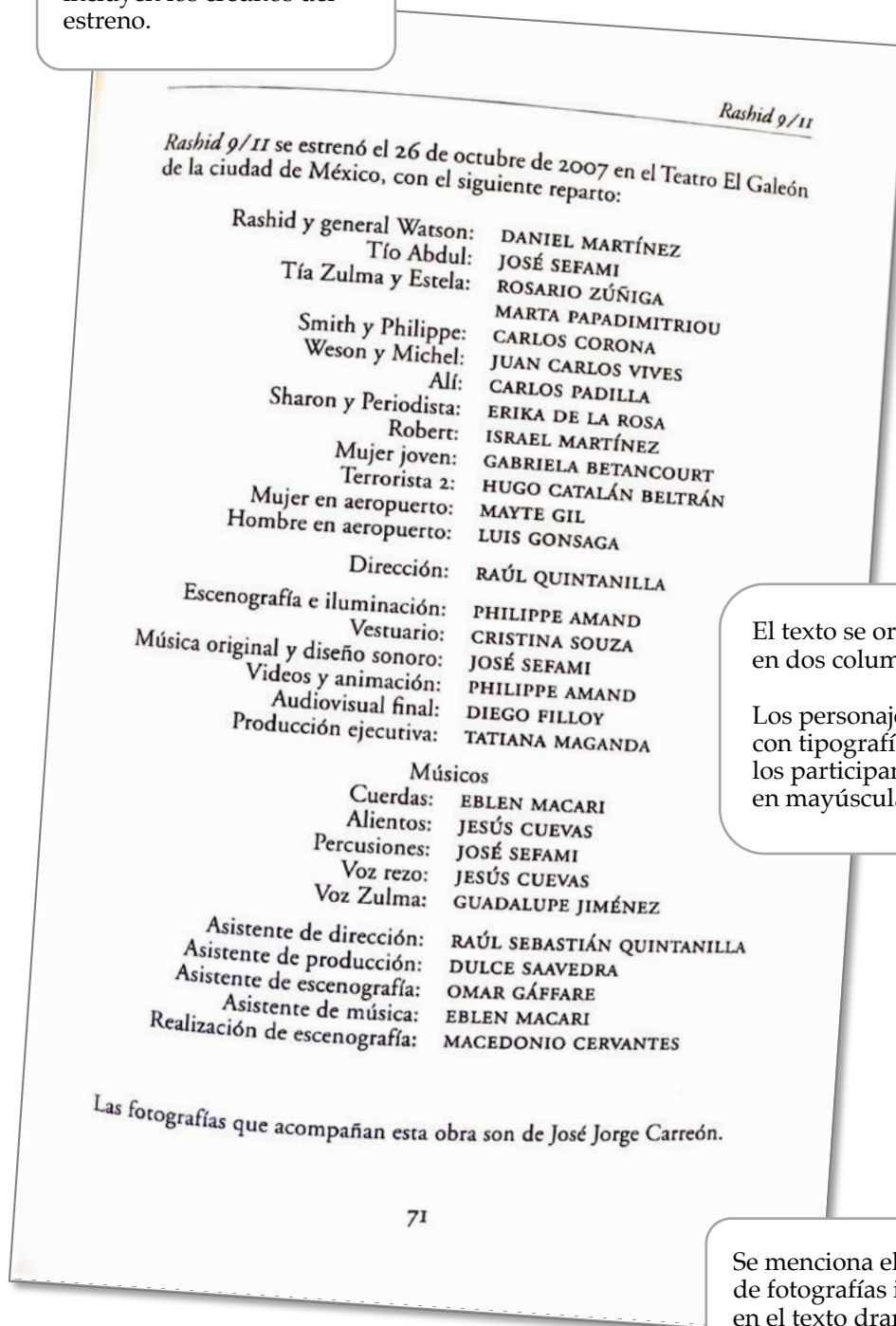
27

En la columna izquierda, se colocan los personajes; en la derecha, los parlamentos.

Las acotaciones se escriben en cursivas en la columna de diálogos.

Imagen 32. Puesta en página cercana a la escena (cont.)

Al final del texto, se incluyen los créditos del estreno.



El texto se organiza en dos columnas.

Los personajes se escriben con tipografía convencional; los participantes, en mayúsculas y negritas.

Se menciona el crédito de fotografías intercaladas en el texto dramático.

## Ediciones El Milagro

### Nuestro Teatro y Ediciones Especiales

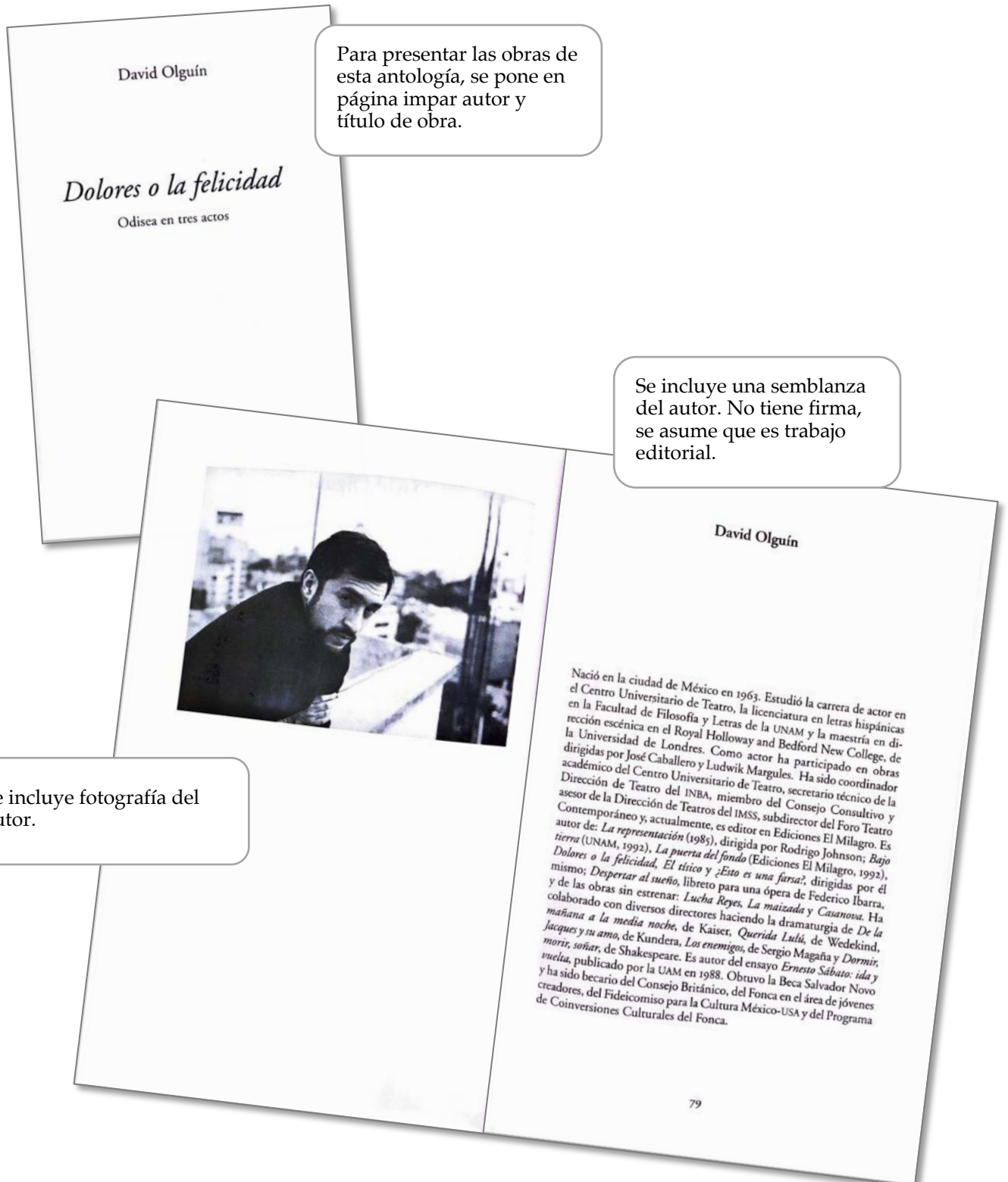
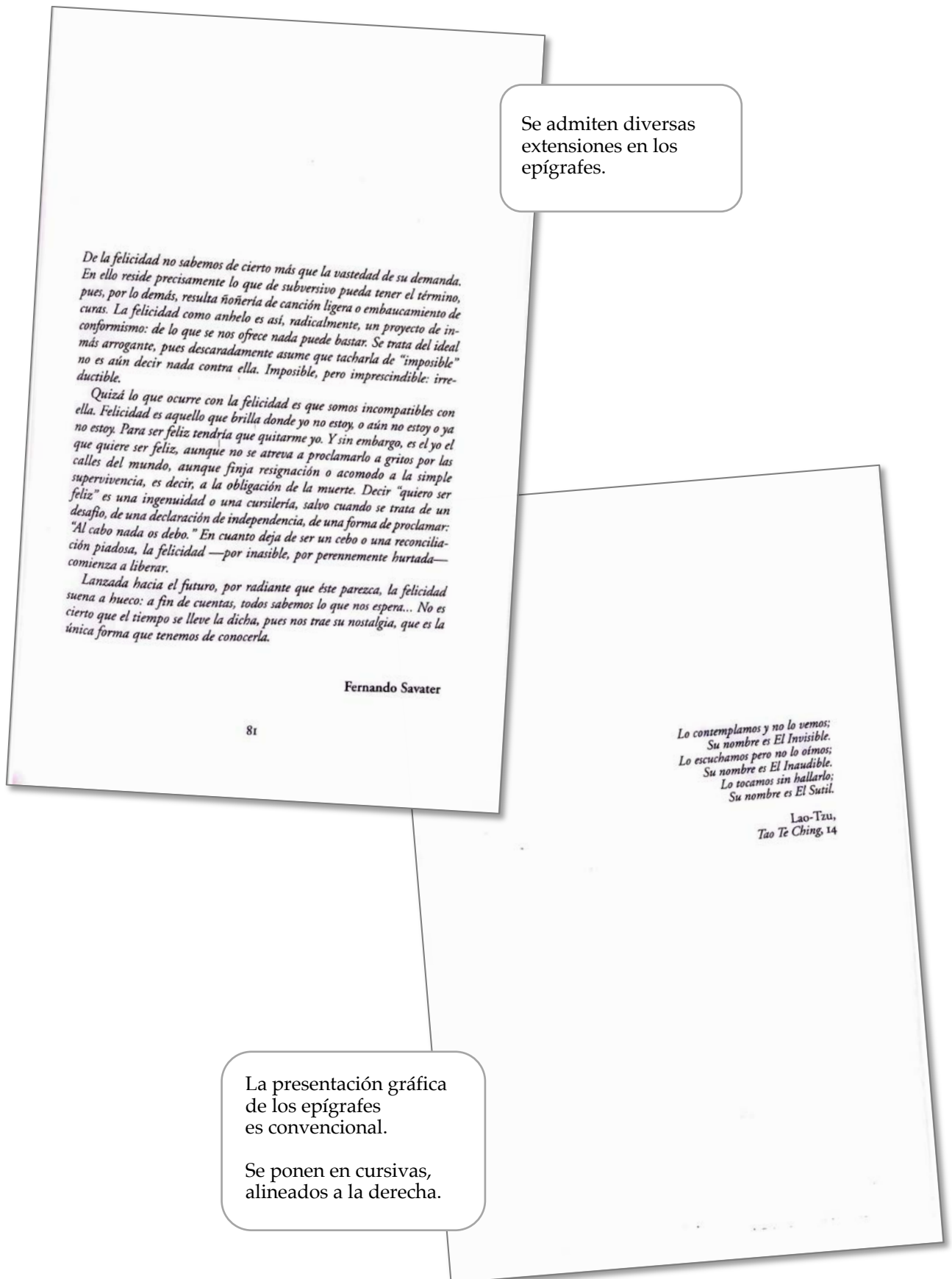


Imagen 32. Puesta en página cercana a la escena (cont.)



Se admiten diversas extensiones en los epígrafes.

*De la felicidad no sabemos de cierto más que la vastedad de su demanda. En ello reside precisamente lo que de subversivo pueda tener el término, pues, por lo demás, resulta ñoñería de canción ligera o embaucamiento de curas. La felicidad como anhelo es así, radicalmente, un proyecto de inconformismo: de lo que se nos ofrece nada puede bastar. Se trata del ideal más arrogante, pues descaradamente asume que tacharla de "imposible" no es aún decir nada contra ella. Imposible, pero imprescindible: irreductible.*

*Quizá lo que ocurre con la felicidad es que somos incompatibles con ella. Felicidad es aquello que brilla donde yo no estoy, o aún no estoy o ya no estoy. Para ser feliz tendría que quitarme yo. Y sin embargo, es el yo el que quiere ser feliz, aunque no se atreva a proclamarlo a gritos por las calles del mundo, aunque finja resignación o acomodo a la simple supervivencia, es decir, a la obligación de la muerte. Decir "quiero ser feliz" es una ingenuidad o una cursilería, salvo cuando se trata de un desafío, de una declaración de independencia, de una forma de proclamar: "Al cabo nada os debo." En cuanto deja de ser un cebo o una reconciliación piadosa, la felicidad —por inasible, por perennemente hurtada— comienza a liberar.*

*Lanzada hacia el futuro, por radiante que éste parezca, la felicidad suena a hueco: a fin de cuentas, todos sabemos lo que nos espera... No es cierto que el tiempo se lleve la dicha, pues nos trae su nostalgia, que es la única forma que tenemos de conocerla.*

Fernando Savater

81

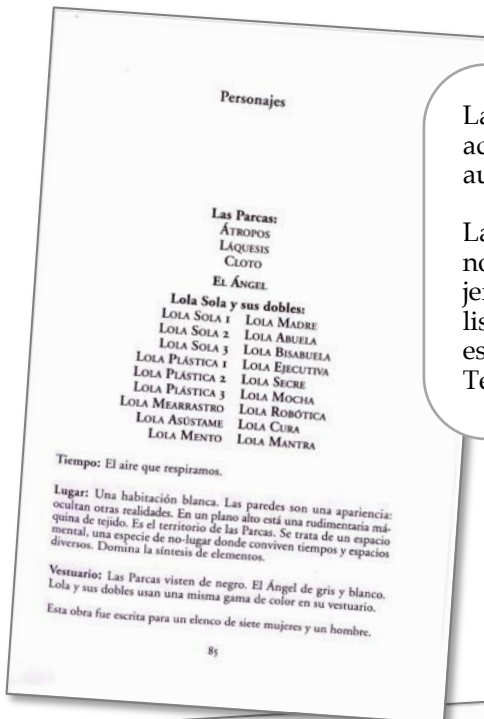
*Lo contemplamos y no lo vemos;  
Su nombre es El Invisible.  
Lo escuchamos pero no lo oímos;  
Su nombre es El Inaudible.  
Lo tocamos sin hallarlo;  
Su nombre es El Sutil.*

Lao-Tzu,  
Tao Te Ching, 14

La presentación gráfica de los epígrafes es convencional.

Se ponen en cursivas, alineados a la derecha.

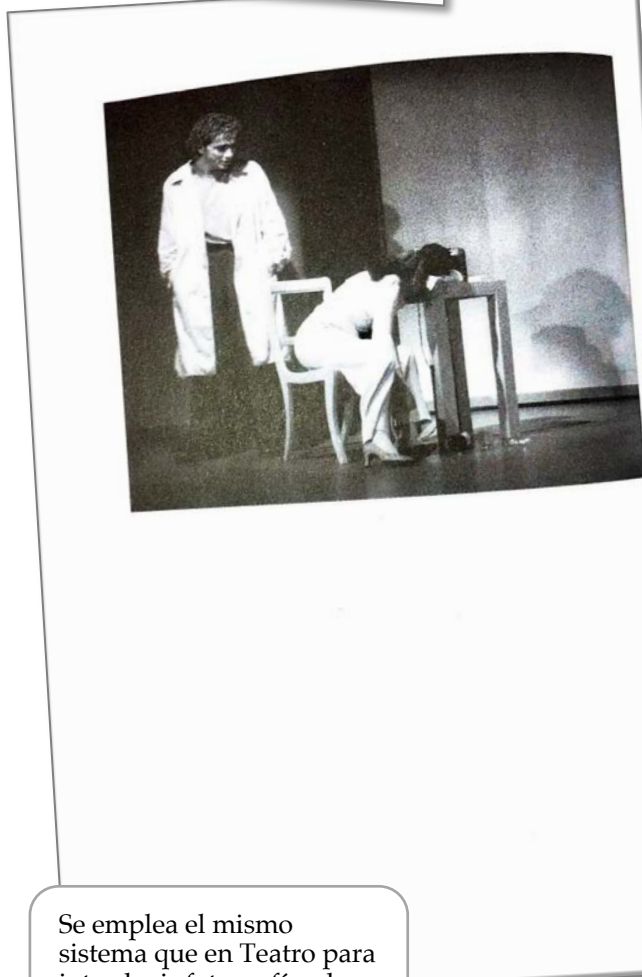
Imagen 32. Puesta en página cercana a la escena (cont.)



La lista de personajes se adapta a la propuesta del autor.

Las acotaciones iniciales no tienen título, tienen jerarquía menor que la lista de personajes y las escenas; a diferencia de Teatro.

La distribución gráfica es la misma que la colección Teatro.



Se emplea el mismo sistema que en Teatro para introducir fotografías de los montajes.

## Primer acto

### 1. Las Parcas

*En un plano alto, las Parcas tejen el Destino. Cloto tiene el mal de San Vito y un defecto de habla. Cada vez que trata de sostener un hilo enmaraña más y más la rueca. Láquesis, ocupada en su revista de moda, se olvida por completo del huso. Átropos, con lentes oscuros, sostiene una tijera tan oxidada que apenas puede cortar los hilos.*

ÁTROPOS: ¡Muévete, Cloto!  
CLOTO: Láquesis... me enredé...  
ÁTROPOS: ¿Qué pasa con los hilos...? Láquesis, trabaja.  
CLOTO: Átropos, me enredé.

*Cloto busca desenredar los hilos pero provoca el efecto contrario. Láquesis continúa abierta en la lectura de su revista.*

ÁTROPOS: ¡Maldita sea, por eso ya nadie cree en la Necesidad y el Destino!  
LÁQUESIS: No grites, Átropos. Nada remedias gritando.  
CLOTO: ¿Alguna de ustedes podría desenredar los hilos?  
ÁTROPOS: Mira en lo que han parado las hijas de la Noche. ¡Ah, si volvieran los dioses del sueño y de la muerte! ¡Ah, pobre casta de Temis y de Júpiter! ¡Ah, tejedoras que en otro tiempo gobernaban la vida de los hombres!  
CLOTO: *(Contemplando sus manos en la maraña de hilos.)* ¿Alguna de ustedes me podría ayudar a desenredar los hilos?



Imagen 32. Puesta en página cercana a la escena (cont.)

Al final del texto, se incluyen los créditos del estreno.

*Dolores o la felicidad*

*Dolores o la felicidad* se estrenó en el Teatro El Galeón de la ciudad de México el 2 de noviembre de 1995, con el siguiente reparto:

**Las Parcas:**  
ÁTROPOS: Laura Almela  
LAQESIS: Bárbara Eibenschutz  
CLOTO: Carmen Beato  
EL ÁNGEL: Víctor Hugo Martín  
LOLA SOLA: Erika de la Llave

**Las dobles de Lola:**  
LOLA SOLA 1, LOLA PLÁSTICA 1,  
LOLA MENTO, LOLA ABUELA,  
LOLA SECRE, LOLA CURA: Patricia Marrero  
LOLA SOLA 2, LOLA PLÁSTICA 2,  
LOLA MEARRASTRO, LOLA MADRE,  
LOLA EJECUTIVA, LOLA REPLICANTE,  
LOLA MANTRA: Lucero Trejo  
LOLA SOLA 3, LOLA PLÁSTICA 3,  
LOLA ASÚSTAME, LOLA BISABUELA,  
LOLA MOCHA: Karina Gidi

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: Gabriel Pascal  
COREOGRAFÍA: Marco Antonio Silva  
VESTUARIO: Carlo Demichelis  
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Santiago Roldós  
DISEÑO DE OBJETOS: Gabriel Ruíz  
DISEÑO SONORO: Leopoldo Novoa  
DISEÑO GRÁFICO: Pablo Moya  
CONSTRUCCIÓN Y PINTURA ESCÉNICA: Fermín Sánchez  
ADMINISTRACIÓN: Bárbara Eibenschutz

DIRECCIÓN: David Olguín

153

Los créditos se organizan en dos columnas.

Se emplea el mismo formato en los nombres de los personajes.

Esta organización del texto en dos columnas puede considerarse una derivación de las alternativas que Banos considera clásicas, en que el nombre del personaje se aísla del parlamento, y que están apegadas a la escena. Sin embargo, sus modificaciones se acercan a la tercera alternativa, en que se usan los dos puntos y el nombre del personaje se mantiene en la misma línea del parlamento. Es una propuesta editorial novedosa y que promueve una lectura funcional debido a que permite localizar en una ojeada los componentes del texto en un nivel estructural —actos y escenas— y específico —parlamentos y acotaciones— gracias a que todos se alinean al blanco entre las columnas, es decir, al interior. El lector puede formarse con mucha facilidad una idea de una puesta en escena. Esta situación se acentúa con el acompañamiento de fotografías de montajes, cuando es posible, que facilitan que el lector establezca relaciones entre lo textual y lo escénico. Asimismo, las publicaciones adquieren un valor documental, un registro de los sucesos escénicos de México.

Sin embargo, estos atributos no eliminan la lectura literaria. Aunque queda en segundo plano, los editores no la soslayan porque las convenciones dramáticas no se llevan al extremo de un libreto y porque se conservan elementos que favorecen un flujo lineal, como la continuidad de los textos y un cuidado en el lenguaje que proviene desde la selección de los textos. Recordemos que, como vimos en el apartado 2.1.5, Ediciones El Milagro en Teatro, Ediciones Espaciales y Nuestro Teatro mantiene en sus líneas editoriales un interés por lo escénico, por mostrar los procesos creativos, pero no pierde de vista los valores textuales de las piezas, como sucede en *Colette* (e. 2005, p. 2013), de Escalante; *Rashid 9/11* (e. 2007, p. 2008), de Chabaud; *Los hermosos gitanos* (e. 2004, p. 2011), de Zurita; y *El parque I* (e. 1999, p. 2015), de Hernández. Estas líneas editoriales corresponden a un deseo por hacer notar que los textos dramáticos tienen un valor artístico por sí mismos, es decir, no es necesario que se representen para considerarlos obras terminadas o de calidad. Y, por otro lado, dan pie para que en escena se exploren y planteen rasgos literarios por medio de la oralidad, la multiplicidad de sentidos que se generan entre las relaciones de la palabra, la acción y la imagen, y por el ritmo y la musicalidad de los diálogos.

Entonces, la fortaleza de esta puesta en página es la reivindicación de los valores escénicos en los textos dramáticos. Los editores, como hemos visto con las declaraciones de Olguín en el apartado 2.1.5, están conscientes de la relevancia de la publicación de obras de teatro para un análisis temático y

literario; además, tienen como propósito que los lectores tengan una claridad de las potencialidades escénicas por medio de las convenciones que hemos revisado. Sumado a lo anterior, también se observa el ánimo por hacer del libro un testimonio de representaciones, ya que el texto se acompaña de fotografías y créditos. Así los estudiosos cuentan con evidencias que permiten hacer análisis dramáticos, conocer aspectos escénicos y estudiar la relación entre ambos niveles. Así que, como lo mencionamos antes, contribuyen a la memoria teatral de México.

La dificultad intrínseca de esta puesta en página es la especificidad de las convenciones. Un lector sin nociones dramáticas puede enfrentarse con ciertas dificultades para decodificar los códigos, ya que no son propios de textos narrativos o informativos, y puede detenerse ante la doble lectura simultánea — la literaria y la escénica— que se plantea en estas publicaciones. Por tanto, se colige que las colecciones que adoptan esta puesta en página—Teatro, Nuestro Teatro y Ediciones Especiales— se dirigen a un público especializado, aunque no se rechaza al lector neófito, pues la consistencia de los criterios es la que puede guiarlos para hacer sus propias lecturas.

Esta puesta en página es coherente con las líneas editoriales de las colecciones que la aplican. Como esta distribución gráfica y estos recursos lingüísticos ponen en relieve lo teatral, es una estrategia adecuada para el archipiélago predominante, el de juegos escénicos, y para fomentar un reconocimiento de los dramaturgos como creadores conocedores e interesados en la escena. En adición, como argumentamos anteriormente, las publicaciones adquieren un valor documental dado que se mantiene registro escrito y visual de una obra de teatro, en su nivel textual y el teatral. En consecuencia, estas publicaciones se vuelven fuentes para conocer datos de montajes influyentes, como el de *Sexo, pudor y lágrimas* (e. 1991, p. 1992), de Serrano; *Actuar o no* (e. 1996, p. 1999), de Mendoza; y *Las adoraciones* (e. 1993, p. 1997), de Tovar; y son base para estudios y análisis temáticos, como los que se proponen en los textos introductorios y los estudios de especialistas como Schmidhuber (2013) y Partida Tayzan (2018).



Si hacemos una revisión general de las cuatro puestas en página, reconocemos que, desde épocas anteriores, Fondo de Cultura Económica aplicaba la tercera puesta en página con el fin de facilitar la lectura, pero manteniendo una diferencia genérica que respaldaba el interés de mostrar un panorama canónico de la literatura mexicana.

En 1984, la revista *Tramoya* adopta esta misma puesta en página con sus variaciones para centrar la atención en la dramaturgia, tomando en cuenta los valores escénicos y brindando guías de lectura para el público interesado en teatro. En 1992, Ediciones El Milagro propuso una lectura más compleja al resaltar los valores escénicos. Una acción que reivindicaba al autor como un creador escénico ya que, en ese tiempo, como se ha descrito anteriormente, ocurría una conciliación entre las figuras de director y de dramaturgo. Así que esta puesta en página ha favorecido la visión integradora de lo literario y lo escénico de los textos dramáticos. En la actualidad, que la tensión entre el director y el dramaturgo se ha reducido, esta puesta en página sigue vigente porque promueve que los lectores se formen una idea de lo que se puede ver y oír en escena desde los escritos mismos, sin perder de vista los valores literarios.

En la década de 2000, se complementan las acciones editoriales con la postura de *Paso de Gato*, que tiene el propósito de llegar a un público más amplio; por consiguiente, su puesta en página brinda guías para comprender el hecho teatral desde un flujo lineal de lectura. En esa misma década, persiste la tercera puesta en página debido a que *Libros de Godot* y Ediciones El Milagro, con *Teatro Emergente*, Ediciones Especiales y *Nuestro Teatro*, tienen el interés de acercar el teatro a un público más amplio. Cada editorial hace adecuaciones según el público o el estilo que presenta. A finales de esa década, aparece *Los Textos de La Capilla* que propone la puesta en página que enfatiza la lectura. Una acción acorde con nociones contemporáneas sobre la naturaleza del teatro, en que se cuestionan los bordes entre lenguaje y acción, se exploran diversos aspectos del discurso y se rompen las nociones de género literario. En la actualidad, las cuatro puestas en página persisten y otorgan diferentes puntos de vista de ciertas obras, como veremos en casos que se publican en diferentes colecciones como *El gran parque*, de Hernández; y *Feliz nuevo siglo, doktor Freud*, de Berman.

### 2.2.3. Los paratextos

Dentro de los paratextos, detectamos tres posturas generales en todas las colecciones. La primera tiene que ver con un ánimo divulgativo y testimonial que se dirige a un público general; por ello, se aportan datos del autor, de la obra y de conceptos que formen una idea del contenido y algunos materiales, como reseñas, para recomendar la lectura de lo publicado. La segunda postura tiene que ver con un interés por ofrecer bases y pautas para que el lector con más conocimientos, pero no necesariamente especialista, pueda construir su propia interpretación. Esto se consigue sobre todo por medio de textos introductorios en que se discuten temas y características del material publicado. La tercera postura tiene el deseo de que el lector, de manera autónoma, se forme su propio criterio y los editores dejan que la obra hable por sí misma.

*Primera postura: actitud divulgativa y testimonial*

La primera postura se dirige principalmente a un público general y los paratextos se emplean para persuadir a los lectores y favorecer una valoración positiva de los textos. El material más recurrente son las reseñas en las contraportadas y solapas; en ocasiones se complementa con datos biográficos del autor y los créditos de montajes. Esta postura se aplica en la revista *Paso de Gato*, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato; Teatro Emergente de Ediciones El Milagro; y El Gato de Godot, Godot Intercultural y Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot.

Por lo general, las reseñas de las solapas o contraportadas están para recomendar la lectura y explicar brevemente la naturaleza de los textos publicados. Su eficacia se sustenta en dos aspectos: el primero es el reconocimiento de quienes escriben los paratextos; el segundo es el tono persuasivo con que se aborda los contenidos —como descripciones halagadoras, argumentos sobre lo que singulariza a la obra publicada y explicaciones sobre el contexto social y cultural—. Referiremos como ejemplo del primer aspecto las reseñas de Cuadernos de Teatro que mencionamos en el apartado 2.2.1, De Tavira (2010a) firma la reseña sobre *El ajedrecista* (e. 1993, p. 2010), de Chabaud; González Mello (2014a, 2014b) habla sobre *Águila y Sol I. Napoleón en San Jacinto* (e. 2013, p. 2014) y *Águila o Sol II. La querencia* (e. 2012, p. 2014), de Tovar.

Una situación semejante ocurre con Teatro Emergente de Ediciones El Milagro, algunas personalidades son Édgar Chías, dramaturgo, escribe la reseña para *Treinta y tres nombres de Dios* (e. y p. 2011), de Lara; Martín Acosta, director y actor, para *Beisbol* (e. y p. 2013), de Gaitán; y Laura García, divulgadora cultural, para *Conveniencia* (e. 2014, p. 2015), de Córdoba.

Para ejemplificar las características de las reseñas, invitamos a releer las que presentamos en el apartado 2.2.1 y lo completamos con algunas más. La que escribe Gaitán (2015), dramaturgo, para *Lo que queda de nosotros* (e. 2014, p. 2015), de Pinet y Ricaño:

Toda obra sueña con colocar lo profundo al alcance de una frase. *Lo que queda de nosotros* lo logra hablando de la precariedad de la vida —y la urgencia por aprovecharla— mientras transita por una encantadora cotidianidad.

En Ricaño se percibe la depuración de un estilo que se ha convertido en influencia tanto para las generaciones que le siguen como para las que lo anteceden. Sara Pinet tiene el debut soñado como dramaturga en una obra que mezcla su historia de vida y su apuesta por un teatro transparente.

Esta reseña cumple con las características que hemos mencionado: se habla positivamente del texto, se aporta información de los autores y de su relevancia. El tono persuasivo se construye, aparte de los argumentos, gracias a un lenguaje coloquial, pero que mantiene cierta formalidad. Este grado de formalidad diferencia a esta editorial de otras. Libros de Godot tiende a mantener un lenguaje más formal. Veamos un fragmento de Enríquez (2012a) en *Brujas, aparecidos y leyendas* (p. 2012), un título de Teatro Ex-Céntrico:

El Ciclo de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos se originó en 2005. Las obras incluidas en el presente volumen son una selección de lo más representativo de sus participantes: amas de casa, estudiantes, maestros, comerciantes, prestadores de servicios, habitantes de Ozumba de Alzate, Amecameca de Juárez, Atlautla de Victoria, Tepetlixpa, Juchitepec, Ecatzingo, San Rafael y la Ciudad de México. Mientras las narraciones tradicionales de la región han sido fuente de inspiración para los dramaturgos comunitarios, las puestas en escena son espejos que devuelven al público de la región y de otras partes del país, su imagen y sus palabras, reflejan sus modos de vida, su fe y sus temores. Son ecos de su propia tradición.

En esta reseña, Enríquez emplea un lenguaje más formal y se sustenta más en el proyecto colectivo y en su relevancia cultural social que en la naturaleza peculiar de las obras. Esto favorece que se sustente un proyecto y no títulos individuales como ocurre en Cuadernos de Teatro. De este modo, se nutre la línea editorial, que le interesa mostrar la diversidad dramática, en este caso, regional.

En cambio, Teatro Emergente tiende a un tono lúdico, como hace José Aurelio Vargas (2015) que, incluso, se atreve a confundir al lector por medio de bromas e ironías en la reseña de contraportada de *Adiós y buena suerte...* (e. 2014, p. 2015), de Portela:

Afortunadamente, durante la ejecución de esta etapa, que básicamente consistía en inventar historias sobre Gibris, Portela despertó del coma.

Así pues, si usted llegó a este libro tras escuchar la historia de cómo Gibrán conoció en una orgía satánica a la esposa del expresidente Zedillo, o de cómo escribió su primera obra de teatro a los cinco años, le pedimos una sincera disculpa.

Finalmente, sobre el par de obras de este libro (*Adiós y buena suerte...* y *Escocia*), sin haberlas leído completas, podemos afirmar que son extraordinarias piezas, aun sin ser póstumas ni seguramente la completa autoría de Portela.

En casos como este, se favorece una complicidad con el lector. Asimismo, el tono de la reseña precede al de las obras publicadas. Así, el lector no solo recibe información, sino una atmósfera que lo prepara para los contenidos y las emociones que se abordan en las obras. En su conjunto, las reseñas de Teatro Emergente reflejan el interés editorial por mostrar un teatro que rompe lo tradicional y que se acerca a lo contemporáneo y al tipo de lenguaje que se emplea en generaciones recientes.

Estos ejemplos permiten dilucidar las diferencias en la visión de cada editorial. Paso de Gato tiene un interés por destacar los valores temáticos y dramáticos de las obras que se publican, tal como hace Gaitán en la obra de Pinet y Ricaño. En varios casos, se resalta la relación de estas obras con el contexto social y cultural, como los problemas sociales (la injusticia, la violencia y la corrupción) que arrastramos en nuestra historia como hace ver González Mello (2014a, 2014b) en *Águila y Sol I. Napoleón en San Jacinto* (e. 2013, p. 2014) y *Águila o Sol II. La querencia* (e. 2012, p. 2014), de Tovar; y la violencia y la miseria en que se vive en la actualidad, tal como lo pone en relieve García Barrientos (2007) en *La fe de los cerdos* (e. 2004, p. 2007), de Wirth. En todos estos casos, se percibe un ánimo orientativo, pero no prescriptivo, ya que los reseñadores no incluyen nociones de obligatoriedad a la lectura y sus textos son concisos y breves. No obstante, estos paratextos ayudan a reconocer tendencias y los autores emblemáticos de las colecciones. En Paso de Gato, como hemos visto en el apartado 2.1.1, prima los rasgos cercanos al archipiélago del compromiso social y construye un hilo conductor en que se plantea una visión crítica social sobre la violencia, la corrupción y la discriminación. Con base en esta información, los

lectores pueden elaborar sus interpretaciones y marcar su propio rumbo de lectura dentro de cada colección.

De manera similar, Teatro Emergente de Ediciones El Milagro busca acercar a los lectores a los contenidos. La diferencia radica, sumado al lenguaje coloquial y al tono lúdico, en la apreciación de los recursos que distinguen estas obras de las que se escriben convencionalmente, como la singularidad de los personajes, la actitud irónica y desenfadada, el juego con las estructuras dramáticas y la desestabilización del lenguaje, tal como se puede ver en las reseñas que hemos mencionado anteriormente.

En cambio, las reseñas de Godot Intercultural y Teatro Ex-Céntrico —El Gato de Godot no tiene, pues se dirige a un público infantil al que se atrae más bien por medio de las ilustraciones de la portada y la contraportada— de Libros de Godot demuestran que hay un ánimo documental, es decir, que los libros se convierten en testimonios de sucesos escénicos, como los Festivales de Dramaturgia Comunitaria y las presentaciones de obras que conectan dos culturas. Esta actitud se puede comprender gracias a la profesión de Palma, que es historiador, y a su interés por mantener registro de los hechos culturales. Una postura semejante tiene la editora De la Torre (2019), quien considera que ya no se puede seguir abordando la realidad desde el aristotelismo sino desde la apreciación estética y de la antropología visual.

Los dos paratextos que refuerzan esta postura son las semblanzas de los autores y los créditos de estrenos o producciones determinadas. Las primeras suelen ser muy breves y no tienen firma. Sus variaciones pueden demostrar donde está el interés de los editores. Paso de Gato se centra en la trayectoria dramática de los creadores. Por ejemplo, esta es la semblanza sobre Gaitán que aparece en *La ceguera no es un trampolín* (e. 2014, p. 2015):

David Gaitán. Nacido en la Ciudad de México en 1984, es egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Es cofundador de las compañías Teatro Legeste y Ocho Metros Cúbicos, en las que se desempeña como dramaturgo, actor y director. Desde 2012 es miembro, curador y productor del Foro el Bicho. Entre otras obras, ha escrito y dirigido *Beisbol*, *Ricardo III*, *Escurrimiento y anticoagulantes*, *Simulacro de idilio*, *Romeos* y *La ceguera no es un trampolín*. Ha escrito más de 20 obras de teatro de las cuales 17 han sido montadas y 10 publicadas. En 2010 fue seleccionado como parte del grupo internacional de dramaturgos de la Royal Court Theatre de Londres, y en 2012 por el Lark Play Development Center de Nueva York.

Este ejemplo sirve para reconocer que la editorial elige autores con una rica trayectoria en que se vea una amplia producción dramática y bien valorada; así

como la participación en otros quehaceres teatrales. Aunque es común encontrar perfiles como este, es un rasgo que resalta recurrentemente la editorial. Por ejemplo, se dice de Chabaud: “dramaturgo, pedagogo, periodista e investigador teatral, estudió Letras Hispánicas, teatro y cine” (2014, p. 2) y de León: “Actriz y dramaturga yucateca. Diplomada en periodismo, dirección de teatro para niños y dramaturgia” (2013, p. 2). Aprovechemos que Gaitán publicó también en Teatro Emergente para contrastar los estilos. La semblanza corresponde a la solapa del libro *Beisbol*:

Nací en la Ciudad de México en 1984. Veinticinco años después egresé de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Tanto con Teatro Legeste como con Ocho Metros Cúbicos (soy cofundador de ambas compañías), he investigado sobre posibles variantes en torno a la convivencia del espectador con el fenómeno escénico. A partir de premisas estructuras sólidas que giran alrededor de universos temáticos definidos, he navegado de manera paralela entre la actuación, la dramaturgia y la dirección, participando en más de treinta puestas en escena. Encuentro en el teatro la posibilidad más nítida para expresar mi punto de vista sobre el mundo. Tengo la certeza de querer morir practicándolo.

La diferencia que salta a la vista es el empleo de la primera persona, lo cual busca una cercanía con los lectores. Además, permite conocer opiniones y perspectivas del dramaturgo y, en consecuencia, se informa sobre aspectos que de otra manera solo podrían ser interpretaciones o deducciones de los lectores o los editores. Así que Teatro Emergente da la oportunidad de que el autor establezca una pequeña relación directa con los lectores. Con esta acción, la editorial suma al propósito divulgativo de la colección y alimenta una propuesta fresca y diferente ante el resto de las colecciones que tiende a estrategias más formales o convencionales.

En varias de las colecciones de Libros de Godot se emplean estrategias semejantes a las de Paso de Gato; sin embargo, en Teatro Ex-Céntrico centra la atención en la experiencia de los autores dentro de esfuerzos colectivos con la finalidad de que ambos, autor y taller, se sustenten mutuamente. Veamos la semblanza que aparece en *Brujas, aparecidos y leyendas* (Enríquez, 2012d, pp. 365–366), de una autora que participa constantemente y que estudiaremos con detalle en el apartado 3.5:

Neyra del Carmen Ovando (3 de noviembre de 1938). Amecamequense originaria de Chiapas, es comerciante de artesanías. Ingresó al II Taller de Dramaturgia Comunitaria Mexicana impartido por la maestra Sonia Enríquez en 2006, en el que escribe la obra *La Tizihua*, drama legendario. De 2007 a 2010 ha participado en los III, IV, V y VI Talleres de Dramaturgia Comunitaria Mexicana escribiendo las siguientes obras: *La leyenda de los compadres o las tres piedras*, comedia legendaria, y

*Memoria de papel*, drama historiográfico de la Revolución Mexicana (ambas en 2007),  
*El príncipe errante*, drama histórico-legendario (2008), *Tepoztécatl*, obra mítica (2009)  
y *La venganza de la bruja*, drama legendario (2010).

Como se puede observar, se resaltan tres aspectos: el tipo de participante (alguien que pertenece a la comunidad y que tiene un oficio ajeno al teatro), su experiencia dramaturgica dentro del taller y la tipología de las obras de acuerdo con las nociones que ahí se trabajan. Al leer el conjunto de las semblanzas se puede formar una idea de los intereses colectivos: los relatos tradicionales como una manera de reflejar la manera de pensar, sentir y vivir de las comunidades. En consecuencia, las semblanzas en esta colección tienen el ánimo documental, tal como vimos en las reseñas de la misma editorial. De manera global, detectamos que las tres editoriales están interesadas en resaltar la trayectoria teatral de los dramaturgos con el fin de nutrir el valor simbólico de las publicaciones.

En cuanto a los créditos teatrales, basta recuperar lo que hemos dicho de ellos a lo largo de este capítulo: hacen que el lector se dé cuenta de las potencialidades escénicas de los textos. Para ver ejemplos, invitamos a revisar los que aparecen en las imágenes en el apartado 2.2.2. Por el tipo de datos que ofrecen estos materiales, se favorece que los libros se vuelvan un testimonio de la representación de la obra, lo cual favorece una reconstrucción histórica del teatro mexicano. En estos créditos se mantiene registro de creadores escénicos, como actores, directores y diseñadores, y se puede trazar la vida de ciertos recintos o de determinadas regiones del país. Por ejemplo, los datos de Cuadernos de Teatro permiten constatar que no todo el teatro contemporáneo se ha estrenado en la Ciudad de México, como sí ocurría en la década de 1980 de manera casi generalizada. Algunas obras han sido *Guerrero en mi estudio* (e. 2009, p. 2010), de José Ramón Enríquez, que se estrenó en el Teatro Daniel Ayala en Mérida, Yucatán; *El panfleto del rey y su lacayo* (e. 2011, p. 2013), de López Reyes, se presentó en el Teatro Emiliana de Zubeldía de la Universidad de Sonora, en Sonora; y en ese mismo teatro se presentó *El niño y la virgen* (e. y p. 2007), de Celaya. Así que, en general, los créditos dotan un nivel documental a las publicaciones.

En esta postura, se incluyen pocos paratextos y de extensión breve que tienen el propósito de convencer a los lectores de acercarse a los textos y a que conozcan un poco sobre los autores y el teatro que se hace en México, desde diferentes perspectivas, como la del teatro comunitario en Teatro Ex-Céntrico,

desde lo novedoso en Teatro Emergente y desde lo nacional en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana. Los contenidos de estos textos no son generalizadores en cuanto a las poéticas personales ni la dramaturgia regional o nacional; y tampoco tienen un tono prescriptivo. Así que esta postura da un punto de partida al lector para que construya su propia imagen del teatro recopilado y establezca la dialéctica que corresponda a sus intereses y necesidades.

*Segunda postura: actitud crítica*

La segunda postura propone una visión crítica y documental de las obras dramáticas, que necesariamente se dirige a un público que ya tiene unos cuantos conocimientos sobre teatro y dramaturgia. Para lograrla, se emplean principalmente los textos introductorios y se complementan con los créditos de estreno, las fotografías de montajes y las semblanzas. Se aplica en la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana; en Teatro, Nuestro Teatro y Ediciones Especiales de Ediciones El Milagro; en Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato; en Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica; y en Libros de Godot, El Joven Godot, El Espejo de Godot, Colección Rascón Banda y Círculo Lector de Libros de Godot.

Los paratextos que vimos en la postura anterior, semblanzas, reseñas y créditos, tienen las mismas características y funciones en esta perspectiva. Por ejemplo, las reseñas siguen teniendo el tono persuasivo para acercar a los lectores y para brindar un contexto. Por ejemplo, en Libros de Godot de la editorial homónima, se da cuenta en la reseña sobre la relevancia de la publicación de las antologías que recopilan los resultados del taller de Estela Leñero (2011a), quien explica:

Tres volúmenes con dieciséis obras de teatro de un grupo de dramaturgos en formación o con una trayectoria más larga, que durante un par de años trabajaron y perfeccionaron las obras que ahora se presentan en estos libros. Es motivo de alegría compartir este esfuerzo y dar a conocer obras de teatro mexicanas que requieren ser llevadas al escenario para que concluyan su periplo creativo. Esta es la puerta de entrada y espero encuentren la puerta de salida. Por lo pronto, publicar es ya un paso importante en el impulso de la dramaturgia mexicana que busca medios de expresión desde un imaginario compartido con su público y que contribuirá al fortalecimiento de nuestra identidad nacional.

Este tono formal es una constante en las reseñas y se traslada a los textos introductorios, como hemos visto en el fragmento de la introducción de esta



misma antología también escrito por Leñero en el apartado 2.1.5. La característica que promueve un diálogo crítico con el lector es que los textos introductorios no se dedican únicamente a informar sobre el dramaturgo y sus obras, sino que los prologadores proponen tesis y argumentos relacionados con la interpretación y la relevancia de las obras. Por ejemplo, Leñero (2011b) sugiere que la fortaleza de la antología radica en la diversidad de temas y estilos; en consecuencia, la selección obedece a mostrar un panorama amplio de los resultados del taller. Asimismo, explica el proceso de escritura. Por tanto, el lector tiene la posibilidad de contrastar el análisis de Leñero con su punto de vista. El contenido puede ser una base para el lector ya que no adquiere una función prescriptiva.

Algo semejante ocurre con los textos introductorios de otras colecciones de Libros de Godot, como los que presentamos de El Joven Godot en el apartado 2.1.2, en que Gutiérrez Ortiz Monasterio (2012) discute sobre el valor del “teatro narrado” y sus ventajas ante el teatro convencional o tradicional y en el que De la Torre (2014) analiza el estilo lingüístico y las atmósferas de las obras de Santillán. La fortaleza de estos escritos es que mantienen un lenguaje coloquial y discuten temas significativos para los jóvenes al mismo tiempo que informan y fundamentan temas necesarios para comprender las piezas teatrales. El problema que presentan estos paratextos es que, en ocasiones, el lenguaje y los argumentos requieren que el lector ya tenga algunos conocimientos sobre teatro. Si no los tuviera, se crearían vacíos de sentido que pueden generar confusiones o simplemente frenar el diálogo entre las obras, el texto introductorio y el lector. Por ejemplo, Gutiérrez Monasterio (2012) declara:

Entonces, pues, el teatro narrado no es garantía de modernidad, pero en su eficacia narrativa y capacidad para desplegar el juego escénico (ese que tanto le interesa a Édgar Chías y yo tardé mucho en valorar y entender), ha abierto horizontes en la forma y capacidad de ejercer la teatralidad que sí son una novedad absoluta en nuestros tablados.

Para los jóvenes y lectores no iniciados en asuntos dramáticos, este fragmento presenta dificultad en el vocabulario y en las referencias —¿Qué es *eficacia narrativa*? ¿Quién es Édgar Chías? ¿Qué quiere decir *teatralidad*?—. Si no se comprenden estos niveles, no se puede seguir el análisis que propone Gutiérrez Ortiz Monasterio y se pierde el diálogo con el lector. Problemas de este tipo hacen ver que, en ocasiones, los editores y los autores de los textos introductorios perdieron de vista las necesidades de su lector principal. En casos

como este hizo falta adecuar el lenguaje y las referencias para que los jóvenes dialoguen plenamente con estas discusiones pertinentes y sustentadas.

Este problema comunicativo no se encuentra en el resto de las colecciones de Libros de Godot, pero sí comparten el punto positivo: un lenguaje coloquial y la discusión de temas significativos para los posibles lectores. En adición, los autores son especialistas que se relacionan con los textos dramáticos. Aprovechemos el ejemplo que acabamos de referir: Gutiérrez Ortiz Monasterio (2012) está en contra de la narraturgia y emplea lo narrativo en sus obras de una manera alejada de dicho concepto. Por tal motivo, puede dar un punto de vista práctico y teórico sobre las obras de Ricaño, a quien se le identifica con lo narratúrgico, y resalta los puntos fuertes de su material dramático. Otro ejemplo es la introducción de Mijares (2009), dramaturgo e investigador, para la compilación *Teatro clandestino de Rascón Banda* (2009). El texto resulta pertinente porque Mijares se ha especializado en la dramaturgia del norte, a la que pertenece Rascón Banda, y porque se ha interesado en analizar las discusiones que promueve el teatro sobre los problemas sociales de cada momento. Entonces, este prologador resulta adecuado para tratar las obras testimoniales que recopilan los editores: *Los ejecutivos* (e. 1995) sobre las consecuencias de la crisis económica de 1994, conocida como el “error de diciembre”; *Tabasco negro* (e. 1996) aborda la problemática del petróleo, los derrames y las explosiones; y *Por los caminos del sur* (e. 1995) denuncia los abusos de las autoridades sobre la ciudadanía, en específico, la masacre de Aguas Blancas, donde los policías de Guerrero mataron a diecisiete campesinos. Así que los editores buscan autores para los textos introductorios que estén vinculados por la temática o el estilo con el dramaturgo que se publica.

El poner un tema a discusión es también una estrategia recurrente en las colecciones Teatro, Nuestro Teatro y Ediciones Especiales de Ediciones El Milagro. Es una acción natural porque corresponde a los propósitos editoriales. Remitámonos de nuevo a las declaraciones de Olguín (Castillo, 2012), fundador de la editorial, quien considera que el libro teatral sirve para compartir las inquietudes del dramaturgo como creador literario y como alguien que cuestiona temas. Así que la inclusión de textos introductorios redactados por un especialista, aparte de sustentar el valor de los autores y de la colección —como analizamos en el apartado 2.1.2—, se plantea para debatir un tema específico, el estilo dramático o la relación con la escena de las piezas publicadas (tengamos en

cuenta que Ediciones El Milagro se ha interesado por resaltar al dramaturgo como un creador escénico). Recordemos algunos textos introductorios ya citados y agreguemos unos más para reconocer estas características en Teatro: Domínguez Michael (2013) estudia las posibilidades dramáticas de los referentes literarios en las obras de Escalante; Braulio Peralta (1999) explica cómo las piezas de Mendoza conforman la teoría y puesta en práctica de sus métodos de actuación; Daniel Sada (1997) discute sobre las ventajas de inventar un país para cuestionar los problemas sociales de México, como la inequidad de las comunidades rurales e indígenas, y argumenta la potencia del tono fársico para hacer más digerible situaciones cruentas en los textos de Tovar; y Obregón analiza las dos fuentes de inspiración de Chabaud, el teatro documental y la exploración estructural (como la alteración de escenas y la repetición de diálogos en diferentes momentos para resignificarlos).

El factor diferenciador en Ediciones Especiales y Nuestro Teatro es que a lo anterior se suma una voluntad por ofrecer una visión panorámica global para contextualizar el trabajo de un autor como el “Esbozo biográfico” de Aguilar Zínser (2010) y la “Introducción. La sonrisa del maestro” de De Tavira (2010b) en *Obras completas de Héctor Mendoza*; para presentar el trabajo colectivo para un espectáculo como el prólogo de Michel Didym (2003) en *El diván, 25 autoconfesiones*, en que explica los fines y propósitos de este proyecto francófono; o para discutir las conexiones temáticas y estilísticas entre un grupo de autores que comparten un periodo, como hace Rascón Banda para *El nuevo teatro*. En este texto, el autor resalta los atributos individuales de los escritores recopilados, quienes comenzaron a crear a finales de la década de 1980 y a principios de 1990, y aporta algunos datos sobre sus experiencias escénicas y su contexto social y cultural. Por dar una muestra, Rascón Banda describe el estilo de Estela Leñero, que se caracteriza por el lenguaje sintético, los diálogos eficaces e historias insólitas; también describe la tosquedad y crudeza en el estilo de Celaya y su interés por hablar de las problemáticas del norte del país (el desierto y la frontera). Y concluye la introducción resaltando algunos rasgos en común:

Estos autores quizá vayan a ser una generación de tránsito, respecto a otra que ya llegó y está en los escenarios, en la que prevalece el juego escénico sobre la reflexión, el divertimento sobre la acción dramática, la música sobre la palabra, el efecto visual sobre el efecto dramático y el rompimiento con las fronteras del teatro, manera de ver el teatro que se asemeja a ese estilo superficial (*light*) que se observa en ciertos narradores muy populares.

En los dramaturgos que aquí se incluyen, hombres y mujeres que viven el teatro desde la escena misma, creadores formados en diversos oficios teatrales, todavía hay una preocupación por la estructura, un interés por contar una historia y por la creación de personajes, un deseo de no prescindir del conflicto, una necesidad de exponer una tesis y de explorar en la conducta humana.

Y hay algo muy significativo en estos novísimos dramaturgos, que también son directores: el texto es el generador de la propuesta teatral. Ellos son un viento nuevo, fresco y renovador para el teatro que se hace en este país, a pesar de las circunstancias difíciles que se viven. Son la mejor muestra de que no se ha perdido la capacidad de soñar.

Como se puede ver, este documento describe el estilo y hace una apreciación individual y colectiva de los autores, que se puede constatar con las obras recopiladas. Una de las apreciaciones más notorias es que se resalta el valor teatral de las obras publicadas por el ánimo editorial de reivindicar al dramaturgo en el mundo escénico. Esta acción no deja de lado las propuestas textuales y temáticas que implica la escritura dramática, como se infiere en los últimos dos párrafos. Estos textos introductorios orientan la lectura y dinamizan el diálogo con los textos.

A la par de este propósito crítico, se nota la pretensión editorial por documentar o registrar hechos escénicos y reconstruir la historia de un momento. Trabajo que se complementa con los créditos escénicos, las fotografías y las semblanzas, que tienen las mismas características que estudiamos en la postura anterior. En su conjunto, estos paratextos brindan recursos al lector para tener una idea inicial sobre la dramaturgia que se recopila, pero también son útiles para comprender el contenido y reconstruir su propia interpretación. Estos materiales adquieren un valor histórico y crítico para los especialistas.

La colección Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato tiene un funcionamiento muy semejante a las colecciones que acabamos de revisar. Cumple con la función crítica y documental por medio de paratextos semejantes, a excepción de fotografías. La editorial por lo general asume una postura divulgativa y se da la oportunidad de profundizar con en esta colección, ya que tiene el propósito de contextualizar las obras de teatro. Esta acción fomenta la valoración de dos autoras que se han dirigido al público infantil, Cueto y Szuchmacher, en un contexto en que apenas se estaba tomando consciencia de la relevancia cultural y teatral de las obras que se dirigen a dicho público. Por lo que la visión crítica sobre estas publicaciones incide en el cambio de actitud en los especialistas y el público en general. Como ya lo hemos dicho, el teatro infantil y juvenil está experimentando un auge y un cambio de paradigma. En su

respectiva dimensión, un fenómeno semejante ocurre con el resto de las antologías de esta colección.

En Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica, se está incorporando una visión crítica hacia los autores y su producción por medio de las introducciones y los prólogos. Por ahora, la presencia de este tipo de textos no es uniforme. Recopilaciones como la de López (1997), Berman (2004), Carballido (2006) y Leñero (2008) cuentan apenas con semblanzas y algunas notas preliminares, con un objetivo divulgativo, en las páginas iniciales, solapas y contraportadas; así que estos libros tienen una actitud divulgativa como la que estudiamos en la primera postura. En cambio, sí hay una visión crítica en los paratextos de los libros de Azar (1998), Castellanos (1998), Vilalta (2003), Hernández (2007), Olmos (2007) y Liera (2008). Como ya analizamos en el apartado 2.1.2, estos textos introductorios sobre todo resaltan los valores literarios, tal como lo hace Pedro Ángel Palou (2014) sobre Azar, de quien se destaca su trayectoria literaria y escénica, pero no se estudia la naturaleza de sus obras; o el de Julián Robles y Enrique Serna (2007), quienes se enfocan en los rasgos literarios y temáticos de Olmos, como la complejidad psicológica de los personajes, un desarrollo inteligente de la trama y el manejo metafórico del lenguaje. Como mencionamos anteriormente, la introducción de Martínez Monroy (2007) sobre las piezas de Hernández, es una excepción debido a que el crítico explica cómo la autora hace variaciones en el realismo de acuerdo con la perspectiva particular de las obras que conforman la serie *Los grandes muertos*, algunas veces se pone en relieve el análisis social y otras veces el psicológico. Esta falta de uniformidad de aparición de textos introductorios y en su contenido es un punto débil en una colección que con el paso del tiempo ha conformado un canon de la literatura mexicana. Esta desatención revela que se requiere de la editorial mayor interés y conocimiento sobre el género dramático para integrarlo plenamente a la literatura nacional. No obstante, estas antologías son relevantes porque, además de ser un reconocimiento a los autores publicados, son material de consulta para conocer los textos y datos de algunos montajes.

La revista *Tramoya*, por su naturaleza, mantiene una visión crítica y documental distinta al resto de las publicaciones. En este caso, los paratextos tienen relación directa con determinadas obras y otros no, ya sea porque estudian otras obras, ya sea porque abordan temas específicos. En general, el tipo de paratextos son los artículos, que tienen características y funciones semejantes a

los textos introductorios que hemos estudiado, incluso es común que precedan a la obra que acompañan. A diferencia de las otras colecciones, en esta revista existe la posibilidad de que los autores mismos presenten sus textos, como Hernández (1987) para explicar la naturaleza y el proceso creativo de tres obras suyas: *El orden de los factores* (e. 1982, p. 1987), *Oriflama* (e. y p. 1987) y *En una noche como esta* (e. 1982, p. 1987), que ella considera una muestra de su trabajo del periodo 1977-1987. La fortaleza de estos artículos, los de autores y otros especialistas, es que ofrecen un diálogo muy abierto entre las piezas teatrales y el resto de la revista. Para reforzar el interés de *Tramoya* por estudiar y divulgar la dramaturgia, hace falta emplear más entrevistas a dramaturgos, puesto que dan la oportunidad de dar voz al autor y acercarlo a los lectores. La mayoría de las entrevistas es con directores, actores y otros creadores; por ejemplo, Mercedes de la Cruz, actriz y directora mexicana, y Seki Sano (1905-1966), director japonés. De cualquier modo, el efecto final resulta positivo para los lectores principiantes y especialistas porque estas publicaciones integran a la dramaturgia en un contexto social y cultural amplio y promueve la reflexión y la indagación.

Como hemos visto en las colecciones, esta postura crítica y documental es congruente con las líneas editoriales. Para Ediciones El Milagro los paratextos son esenciales para promover la discusión sobre los contenidos y para revalorar a los autores como creadores escénicos. Las introducciones son clave para enmarcar el resto de los paratextos y que el lector reconozca su valor analítico y testimonial. Incluso, favorecen una actitud dialogante en el lector, ya que el libro propone ideas que él puede constatar o contra argumentar. Con ello, la editorial logra su objetivo de volver a la obra dramática un punto de discusión y movilización, tal como hemos estudiado en otros momentos de este capítulo. Esta estrategia también ha sido empleada en Libros de Godot y Paso de Gato. Resulta fructífera en colecciones que tienen la intención de reunir textos sobre un tema o estilo en antologías debido a que permite establecer los hilos conductores y algunas pautas de lectura. Finalmente, aunque el tono de algunos textos es persuasivo, no hay una actitud prescriptiva por parte de los editores; más bien, encontramos una perspectiva dialogante y crítica que promueve que los lectores valoren los textos desde diversas perspectivas y reconstruyan la historia del teatro mexicano cuando se estudian en conjunto.

La tercera y última postura es la que carece casi totalmente de paratextos y dan la oportunidad de que el lector se forme su interpretación personal de los materiales, sin tanta intervención del editor o del autor, es decir, se dirige a un público especializado o autónomo. En esta postura, apenas se incluyen semblanzas y créditos de estreno. Esta postura se aplica en La Centena de Ediciones El Milagro; Dramaturgia Mexicana y Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla; y Lecturas Mexicanas, Popular, Fondo 2000, Centzontle y Biblioteca Joven de Fondo de Cultura Económica.

En La Centena de Ediciones El Milagro, se incluyen únicamente: una semblanza de diez líneas y una explicación sobre la colección. Los motivos de esta postura tienen que ver con mantener la uniformidad con el resto de las secciones en que se incluyen otros géneros literarios, como ya lo hemos detallado previamente. Dicha uniformidad es primordial porque el objetivo es mostrar en igualdad de condiciones a la literatura mexicana del último cuarto del siglo XX. Asimismo, la ausencia de paratextos explicativos o analíticos conlleva un deseo por no interferir entre el texto y el lector, lo cual implica una concepción de un lector autónomo. Más que divulgar, la pretensión es preservar y reconocer las piezas teatrales como parte de la cultura y la literaria mexicana, con la menor interferencia posible. Un fenómeno semejante ocurre con las colecciones de Fondo de Cultura Económica, que incorporan el mínimo de paratextos: semblanzas y créditos de montajes. Como en La Centena, hay un deseo por no interferir entre el texto y el lector. Esta actitud se debe en parte a la visión editorial, mucho más cercana a la narrativa y a la poesía, en que se da voz al autor y el editor media de la manera más transparente posible. Por tanto, hay una concepción del lector activo, dialogante y autónomo. La ventaja de esta postura es que se le da la libertad al lector para elaborar sus propias interpretaciones y establecer su itinerario de lectura.

Esta postura llevada al extremo se encuentra en Los Textos de La Capilla. La ausencia casi total de paratextos va acorde con la presentación de los libros. Así como hay un fondo blanco en las portadas (no hay imagen que dé una noción de la obra) que centra la atención en el autor y su título, hay un vacío de paratextos. En la contraportada, se ponen fragmentos breves de las obras, como en *Santa Sal* (e. y p. 2013), de León:

JUAN: La santa tenía una cabellera negrísima que le llegaba muy debajo de la cintura, ella se acarició el cabello, quedándose con algunos mechones en las manos, con ellos hizo una venda alrededor de los ojos de Emma. El pequeño ciego empezó a cantar, sus cantos acercaron a todos los del pueblo, las velas se habían consumado por completo. Antes de saber si Emma recobró la vista, un viento fuerte entró a la tienda, empujó a la santa a irse al fondo de la casa y apagó las velas de un golpe... inaugurando así el primer oscuro de la noche.

De este modo, la guía para optar por leer el libro es la pieza teatral misma. Esta opción revela que el editor deposita la confianza completa en el texto, considera que esto basta. El riesgo es que el fragmento no sea representativo o que el lector se forme una impresión errónea del contenido y no cumpla sus expectativas con la obra completa.

Otra alternativa es citar al autor, alguno de sus comentarios que no aparecen en sus textos, como ocurre en *Tiro de gracia* (e. 2007, p. 2008), de Zurita:

A veces me han preguntado qué se siente ser actor, y yo les digo que yo no soy actor, sino comediante. Porque el actor se puede dar el lujo de provocar en la gente toda clase de emociones, o hacerla pensar, o de no provocarle nada. El comediante, en cambio, tiene que hacer reír siempre. Así de simple y así de complicado.

De esta manera, se vuelve labor del lector inferir la relación de esta cita con el tema y el estilo de la obra que se publica. En ambos casos, la mediación es casi invisible; al final de cuentas, la selección del fragmento o de la cita corresponde a los editores, quienes ejercen mediación de esta manera. Estos rasgos colocan al autor en primer plano y evidencian que los libros se dirigen a lectores autónomos y que cuentan con ciertos conocimientos del teatro contemporáneo. Recordemos que estas colecciones tienden hacia el archipiélago de lo discursivo y estos rasgos, además de la puesta en página, van acordes a la filosofía de este archipiélago.

Este tratamiento de los paratextos coincide con las líneas editoriales de La Centena de Ediciones El Milagro y con las de Los Textos de La Capilla. En la primera editorial, favorecen a poner en el mismo nivel a las obras de teatro con otros géneros literarios y promueven el diálogo libre entre títulos. En la segunda, la ausencia de paratextos tiene que ver más bien con el tipo de lectura que se espera del texto: autónoma y activa, es decir, el individuo ha de poner de su parte para reconstruir el contenido y obtener sus propias conclusiones. Esta lectura se puede asociar con perspectivas modernas en que se desea evitar la prescripción y se pone en duda todo discurso. En cambio, esta postura genera ciertos choques con las líneas de Fondo de Cultura Económica porque, como hemos visto, es una editorial que quiere llegar a un público amplio y desea promover la valoración



de la literatura mexicana y el diálogo con textos informativos y de otros géneros literarios. Para movilizar la dialéctica entre textos y público general, se requiere un tratamiento divulgativo, que brinde pautas de orientación y comprensión de los textos.

### *Recuento general*

En resumen, observamos que los paratextos refuerzan las líneas particulares de cada editorial. La postura divulgativa es la que favorece que Paso de Gato y Libros de Godot lleguen a un público general, propósito que se encuentra dentro de sus líneas editoriales y que promueven una valoración del teatro desde el texto dramático, resaltando su naturaleza dual: lo literario y lo escénico. Esto se refuerza por el acompañamiento de los créditos de estreno.

Casi la mitad de las colecciones, once de veintiséis, optan por una visión más profunda dotando textos introductorios, semblanzas más extensas y testimonios de montajes, como fotografías y créditos. La fortaleza de esta postura es que los libros se vuelven documentos sobre sucesos escénicos y un punto de partida para discusiones, investigaciones y lecturas con diversas perspectivas, lo teatral, lo temático y lo literario.

La tercera postura se dirige a un lector autónomo o especializado en teatro, la falta de paratextos puede limitar al público no especializado. Sin embargo, se puede considerar como una postura necesaria para ofrecer una mediación mucho más directa con el lector y este forme su propio diálogo y sus interpretaciones.

## 2.3. Conclusiones

En 1984, la Universidad Veracruzana reemprende la edición de textos dramáticos con la segunda época de la revista *Tramoya*. Con esta acción, marcamos el inicio de una labor editorial constante que continúa hasta la actualidad, que se desarrolló en un contexto donde se publicaban piezas dramáticas mexicanas de manera irregular y esporádica —apenas existían las publicaciones de Molinos de Viento de la Universidad Autónoma Metropolitana y Teatro de Editores Mexicanos Unidos, cuyas actividades fueron intermitentes en la década de 1980—. Si a lo anterior sumamos la marginalización que enfrentaron los escritores por parte de los directores durante la década de 1970, la edición

adquirió un valor reivindicativo hacia la dramaturgia y contribuyó a la reconciliación entre ambas figuras creativas que se experimentó en la década de 1980.

De *Tramoya*, destacamos tres fortalezas. La primera es su adaptabilidad al contexto artístico y la prontitud con que publica las obras de teatro. A pesar de que su tendencia hacia los archipiélagos de lo fantástico y el grotesco ha sido constante —debido al interés por rescatar tradiciones, como pastorelas, y a las imágenes novedosas, literarias y escénicas, que ofrecen estas estéticas—, los criterios de selección se mantienen atentos a las preferencias estéticas y estilísticas del momento. A finales del siglo XX, se presentan varios textos del compromiso social y de los juegos escénicos —por ejemplo, *Da así*, de Gustavo Lizarraga; *Enfermos de esperanza*, de Mijares; y *Molière*, de Berman—; a principios del siglo XXI, se incorpora la estética del discurso —*Opción múltiple*, de Moncada; y *Los imperfectos*, de Ricaño—. Asimismo, ha mantenido una apertura por la diversidad regional. Desde el principio, se interesaba por mostrar la producción de varias poblaciones del centro, como Veracruz y la Ciudad de México, y más adelante, a mediados de la década de 1990, incorporó textos de autores que conocemos actualmente como “dramaturgia del norte”, como Mijares, Leyva y López Reyes.

La segunda fortaleza es su atención a los valores literarios, lo cual se aprecia en que los editores no consideran primordial que la obra haya sido estrenada para ser publicada. Esto fomenta una actitud confiada en los valores textuales y en un rango amplio de autores, desde los más reconocidos como Hernández y Rascón Banda hasta los más nuevos como Bárbara Perrín y Saúl Enríquez. Asimismo, el formato y la puesta en página favorecen que el lector reconozca los valores textuales y se forme una imagen de la representación. Al respecto, se puede mejorar el cuidado editorial, para evitar los errores tipográficos y mantener la uniformidad de los criterios.

La tercera fortaleza es la actitud divulgativa y analítica de la revista hacia la dramaturgia y su labor artística y social. Los artículos y otros paratextos tienen en general un tono reflexivo y explicativo que promueve un diálogo entre el lector y las piezas teatrales. Aunque las temáticas se dirijan a estudiantes y especialistas de artes escénicas, el lenguaje sencillo favorece el acercamiento de un público general. Entonces, la revista *Tramoya* se interesa por preservar, discutir y difundir las obras de teatro resaltando sus valores textuales y con el

interés de acercarse a un público especializado y personas interesadas en el teatro.

En 1992, Ediciones El Milagro inició su labor editorial con una actitud complementaria a *Tramoya*, ya que también se interesaba en divulgar la obras dramáticas mexicanas. La diferencia de perspectiva radicó en estos aspectos: poner en relieve los valores escénicos, colocar la dramaturgia nacional al mismo nivel que la de otros países, sobre todo europeos; y resaltar la naturaleza crítica, es decir, retomar a la dramaturgia como un punto de partida para el pensamiento sobre el quehacer teatral y el contexto social y cultural.

A partir de esta visión, subrayamos dos aportaciones. La primera consiste en la conformación de un canon de la dramaturgia contemporánea nacional — entre ellos se encuentran, Berman, Chabaud, Chías, Escalante, Leñero, Liera, López Reyes, Mendoza, Olguín, Salcedo y Tovar—en que existe un equilibrio en la representatividad de los archipiélagos, a excepción del teatro comunitario que está ausente. Esta ausencia se debe al interés de la editorial por autores reconocidos y textos en sus versiones definitivas y concluidas, rasgos que por su naturaleza es difícil encontrar en el teatro comunitario. Por los propósitos específicos de las colecciones, reconocemos una tendencia a los juegos escénicos en Teatro —debido a que este archipiélago marcó diferencias estéticas en las décadas de 1980 y 1990— y a lo discursivo en Teatro Emergente —pues es la estética preponderante y novedosa en la actualidad—. Este canon está abierto a los diálogos con las creaciones de otros países, por medio de la incorporación principalmente de autores europeos en Teatro —Fo, Albee, Bouchard, Lebeau, Copi y Sanchis Sinisterra—, y con la literatura emblemática del último cuarto del siglo XX en La Centena, gracias a que esta colección forma parte de un proyecto en que se incluyen textos mexicanos emblemáticos de la narrativa, poesía y ensayo contemporáneos. Para fortalecer este canon es necesario incorporar autores noveles, ya que la dinámica predominante es publicar piezas teatrales con alguna trayectoria probada por medio de representaciones o por la trayectoria reconocida del autor, y dar mayor representatividad a diversas regiones, por ahora la mayoría de las obras son originarias de la Ciudad de México.

La segunda aportación es la enunciación editorial. Por un lado, la puesta en página resalta los valores escénicos de los textos, incluso funcionan como un testimonio de montajes determinados gracias a las fotografías y los créditos que

se incluyen. Estas condiciones refuerzan la concepción del dramaturgo como creador escénico, una postura que corresponde a los juegos escénicos, el archipiélago con que iniciaron su proyecto editorial y al que han ayudado a conformar una imagen con sus publicaciones, como las de Berman, Mendoza, Escalante, Olgúin y Chabaud. Por otro lado, los paratextos invitan a la reflexión sobre los recursos y el estilo de los autores y sus vínculos con el contexto artístico y social. De esta manera, la editorial ha cumplido con la perspectiva que se planteó desde el inicio: hacer del teatro una base para la reflexión y conectar la creación nacional con la de otros lugares.

En 2002, Paso de Gato comenzó a publicar obras dramáticas con la revista homónima, una por número en su sección “Estreno en papel”. Más adelante, su labor editorial fue más activa con Cuadernos de Dramaturgia a partir de 2007 y Artes Escénicas Serie Dramaturgia en 2011. En su conjunto, las colecciones muestran la diversidad dramática del país al incluir todos los archipiélagos, a excepción del teatro comunitario; y al representar equilibradamente a los autores de diferentes regiones (principalmente del centro y el norte) y a los creadores emergentes y los reconocidos.

Recalamos cuatro aportaciones de esta editorial. La primera es el interés crítico hacia la realidad política y cultural del país, que se percibe en la tendencia hacia los archipiélagos del compromiso social y de lo discursivo y hacia las temáticas sociales —como la corrupción, la violencia familiar y comunitaria, el machismo, el narcotráfico, etcétera— incluso en el resto de estéticas. Esta característica otorga cohesión a las colecciones y refleja los niveles de crítica y conciencia social de los dramaturgos del país. Como consecuencia, la editorial no ofrece únicamente materiales de calidad sino que fomenta la reflexión y la difusión sobre la problemática actual que se vive en diferentes comunidades del país. La acción que complementaría esta postura es la inclusión de teatro comunitario y, dentro de lo grotesco, dar mayor representatividad al teatro de cabaret.

La segunda aportación es la labor para llegar a un público amplio. En lo que respecta a la edición se trabaja desde dos ámbitos: uno, conseguir que los libros sean asequibles —formatos de bolsillo, precios bajos y tirajes grandes, entre otros—; otro, la puesta en página facilita el flujo de lectura a personas que están más acostumbradas a textos narrativos o expositivos; a partir de las características de este tipo de materiales, los editores introducen convenciones

dramáticas. Los responsables buscan dirigirse a un grupo de lectores más allá de los profesionales o estudiosos de la escena, entre los que se encuentra el infantil y juvenil con la colección Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público y algunos títulos de Artes Escénicas Serie Dramaturgia.

Como consecuencia, surge la tercera aportación: se da un lugar de difusión y prestigio al teatro infantil y juvenil al difundirlo y al fomentar la lectura entre niños y jóvenes. Con esto se responde al desarrollo de este tipo de teatro que se ha dado desde inicios de este siglo, tal como lo explicamos en el capítulo 1.

La cuarta aportación es la conexión que se establece con el teatro de otras zonas, especialmente la europea y la latinoamericana. Esta acción permite establecer diálogos entre todos los textos dramáticos, que se complementan con los ensayos. Así es posible contrastar la teoría y la práctica, reconocer las influencias —como la “narraturgia” en los textos mexicanos, que es un concepto que Paso de Gato ha contribuido a difundir por medio de artículos en su revista y en ensayos de su colección Artes Escénicas— y reflexionar sobre los recursos dramáticos. Por su organización en el catálogo, la editorial propicia una percepción de igualdad de condiciones a las dramaturgias publicadas. Como ya vimos, en Artes Escénicas Serie Dramaturgia se pone lado a lado a Cueto, Koltès, textos breves para estudiantes de teatro y proyectos de Iberescena. Este fenómeno promueve una visión en que se reconoce el valor nacional y se abre a los estilos de otras partes del mundo.

Al mismo tiempo que trabajaban las tres editoriales ya mencionadas, Fondo de Cultura Económica editó obras de teatro. De 1984 a 1990, publicó unos cuantos libros dispersos en sus colecciones Popular, Lecturas Mexicanas y Biblioteca Joven, con autores que comenzaron a escribir antes del periodo estudiado, 1984-2015, como Vilalta, Solana, Villaurrutia, Castellanos, Novo y Carballido, la mayoría de los textos corresponden a este último. A partir de 1991, la editorial incluyó en Letras Mexicanas antologías de obras selectas o completas de dramaturgos como Argüelles, López, Azar, Vilalta, Leñero y Liera, quienes, como ya estudiamos en este capítulo, contaban con experiencia literaria o con una trayectoria escénica reconocida.

Esta editorial contribuye con la dramaturgia nacional de dos maneras. La primera es la integración de los dramaturgos al canon literario mexicano del siglo XX; sobre todo, por medio de la colección Letras Mexicanas, en la que se incorpora a los dramaturgos con narradores, como Tario y Fuentes, y con los

poetas, como Paz y Aridijis. Esta condición brinda la oportunidad de que lectores acostumbrados a la poesía y la narrativa se acerquen al material teatral y que lo consideren del mismo interés. Esta integración es posible por las líneas editoriales —en que se ponderan los valores literarios y tienen amplia presencia dos archipiélagos que tienen vínculo con la tradición literaria mexicana: el realismo y lo fantástico—, por el formato —con el que se da relevancia cultural al material— y por la puesta en página —con la que se acerca al lector a las convenciones textuales de una obra dramática—. En consecuencia, esta editorial funge como puente entre el teatro y el resto de los géneros literarios.

El segundo aporte es el cuidado editorial ejemplar, pues hay uniformidad en las convenciones, las secciones están organizadas con una jerarquía clara y hay muy pocos errores ortotipográficos. Para fortalecer esta labor editorial, consideramos necesario incluir antologías de autores con estéticas distintas a las del realismo o lo fantástico —que son las estéticas predominantes— o fuera de las convenciones clásicas del teatro; por ejemplo, la producción de estos autores daría contrapeso: Salcedo, Lomnitz, León, Escalante, Colio, Moncada, Leñero, Olguín y Chabaud. Algunos de estos dramaturgos, como Escalante y Olguín, tienden puentes entre lo literario y el teatro por su manejo del lenguaje y la creación de imágenes. No obstante, el criterio de “lo literario” no debería ser la única guía; de este modo, la dinámica editorial seguiría siendo la misma: integrar únicamente aquello que cuadre con la concepción literaria desde la perspectiva narrativa y poética. Ampliar el criterio para valorar lo dramático por sus valores escénicos y su contenido —como claramente ocurre en Ediciones El Milagro y Paso de Gato—, favorecería a integrar a la dramaturgia en el mundo literario y no como un género marginal. Como lo comentamos anteriormente, se incluyen muy pocos dramaturgos frente a la cantidad de poetas, ensayistas y narradores que se publican y no se ha explorado la diversidad dramática contemporánea. Así que resulta necesario abrir el catálogo a las estéticas más recientes, como lo discursivo, y a las que abordan temas vigentes, como el compromiso social y el teatro comunitario.

Libros de Godot inicia su catálogo de obras dramáticas en 2005 y la concluye en 2014. Varias colecciones cuentan con pocos títulos. Como explicamos anteriormente, en la actualidad se dedican a la publicación de textos teóricos y divulgativos.

A pesar de la corta trayectoria de Libros de Godot, consideramos que tiene dos puntos fuertes que complementan la labor del resto de las editoriales. El primero es el interés por llegar a un público que no sea especialista en teatro; sobre todo, los jóvenes y los indígenas. Por tal razón, publica materiales adecuados para estos públicos, como las obras de Ricaño y Santillán en que se habla de problemáticas de adolescentes y *Esperando a Godot* con su traducción en náhuatl. Este propósito implica, en cierta medida, invertir el criterio de selección: en lugar de identificar las obras de teatro que se consideren de calidad y de temas relevantes y darlas a conocer, se tiene en mente primero al lector y se consigue el material que se ajuste a la visión del tipo de lector. Este proceso se puede apreciar también en la colección Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato.

El segundo punto es la conciencia social de los editores, pues le dan relevancia a los textos que tratan conflictos sociales vigentes y, como De la Torre lo manifiesta, consideran que frente a las circunstancias actuales es necesario abordar el teatro desde la historia y la antropología, sobre todo, la visual. Con la Colección Rascón Banda, Godot Intercultural, Círculo Lector, El Gato de Godot y Teatro Ex-Céntrico se contribuye a la reflexión sobre los problemas sociales — como la condición de la mujer en la actualidad, la discriminación y la corrupción—, incluyendo las perspectivas de los jóvenes y de los autores latinoamericanos, y sobre los recursos del teatro de compromiso social. Incluso esta editorial es la que contiene las únicas muestras textuales del archipiélago del teatro comunitario, acompañados de paratextos que dan cuenta de los hechos escénicos. Esta visión social, enfocada en los testimonios y en las fuentes históricas y periodísticas—por su tendencia al archipiélago de compromiso social— complementa la visión de Paso de Gato sobre las temáticas sociales y políticas, en la que se cuestionan las formas de pensamiento y su impacto en la sociedad, como el machismo, el clasismo, las justificaciones ante la corrupción, el tráfico de drogas y la violencia. Con la visión social de ambas editoriales, nos percatamos de la continuidad que han tenido las preocupaciones sociales —como lo estudiamos en el capítulo 1— de los autores de la década de 1980, que tendieron al archipiélago del compromiso social con los autores contemporáneos, que crean desde la estética discursiva.

Finalmente, Los Textos de La Capilla comenzó sus actividades en 2008 con tres colecciones: textos nacionales, extranjeros y los del taller de dramaturgia que

imparte Escalante en el Teatro La Capilla. Como las otras editoriales, estas colecciones favorecieron que se pusiera en el mismo nivel estos tres sectores de la dramaturgia.

La aportación más relevante de estas colecciones radica en la construcción de una imagen del teatro mexicano contemporáneo, en el que prima el archipiélago de lo discursivo y las exploraciones dramáticas se aprecian en el lenguaje, como en *Odio a los putos mexicanos* (e. 2006, p. 2011), de Gutiérrez Ortiz Monasterio, y en las estructuras, como en *Andrómaca Real* (e. y p. 2008), de Escalante. Si sumamos esta perspectiva a la de Teatro Emergente de Ediciones El Milagro, podemos conformar una visión del teatro mexicano actual, en el que participan autores noveles y con trayectoria que se interesan en diferentes maneras de externar las formas de pensamiento, en fragmentar la anécdota, emplear lo narrativo y nuevas tecnologías. Algunas de estas características, como el empleo del lenguaje narrativo y las estructuras monológicas, en parte, tienen que ver con el diálogo que se mantiene con el teatro francófono de Canadá, que impera en Dramaturgia Internacional, gracias a la cual los lectores de México tienen al alcance a autores como Bouchard, Tremblay, Mouawad y De la Chenelière. De este modo, esta editorial ha abierto una ventana a una región que no cuenta con representatividad en el resto de las editoriales.





## Autores y textos emblemáticos de la dramaturgia publicada

Como hemos constatado en los capítulos anteriores, la dramaturgia mexicana es diversa por factores como las estéticas, las tendencias de cada momento, la geografía y el contexto social y cultural. En esta tesis, hemos establecido los vasos comunicantes y las tensiones entre los estilos y las estéticas por medio de la noción de archipiélagos. Por otro lado, reconocemos que la labor editorial ha abordado la dramaturgia de diversas maneras, con ello ha resaltado algunos valores dramáticos, ha visibilizado tendencias determinadas y ha fomentado en los lectores ciertas ideas sobre las obras teatrales. En este capítulo, seleccionamos un conjunto de autores y textos emblemáticos con el fin de analizar y observar de manera concreta las dinámicas dentro de los archipiélagos y la manera en que se han trabajado dentro de la edición.

### 3.1. El realismo: Luisa Josefina Hernández

Luisa Josefina Hernández (Ciudad de México, 1928) tiene relevancia en el teatro mexicano por su numerosa producción dramática, la cual aborda temas diversos —desde el ámbito psicológico, como las dificultades familiares en *Los huéspedes reales* (e. y p. 1958) y las de pareja en *El amigo secreto* (e. 1989, p. 1990); hasta los espirituales, como la relación con lo divino en *Oriflama* (e. y p. 1987) o con la muerte en *Equinoccio* (e. 1996, p. 2008); pasando por asuntos sociales, como la represión de movilizaciones sociales por parte de autoridades, como en *La paz ficticia* (e. y p. 1974)—. Construye, además, desde diversos estilos y estéticas, que identificamos principalmente con el archipiélago del realismo, por mencionar algunos ejemplos: *Los frutos caídos* (e. 1955, p. 1984) y *El galán de ultramar* (e. 1999, p. 2000). Sin embargo, no es el único estilo, también ha escrito desde la perspectiva fantástica, como *La conquista del reino* (e. 1971, p. 1993) y *Popol Vuh* (e. 1966, p. 1974); y la del compromiso social, como *La fiesta del mulato* (e. 1966, p.

1974). Como ya estudiamos en el primer capítulo, formó parte de la primera generación de dramaturgos formados profesionalmente en la década de 1950, junto Carballido, Mendoza, Magaña e Ibarguengoitia. A la fecha es referente sobre el teatro mexicano contemporáneo (Ita, 1991, pp. 57–59; Martínez Monroy, 1994, 2000; Moncada, 2011; Reyes Palacios y Negrín, 2011). Por otra parte, fue profesora en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM y desarrolló una teoría dramática basándose en el análisis de la dramaturgia y en autores especializados como Aristóteles, Usigli, Bentley, Brecht y Kitto.

En las colecciones que estudiamos, hay treinta obras de teatro de su autoría. Si tenemos en cuenta los títulos que se repiten en más de una colección, contamos cincuenta y cuatro publicaciones, las cuales aparecen en la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, Letras Mexicanas (edición impresa y digital) y Lecturas Mexicanas de Fondo de Cultura Económica; Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato; y Teatro y Nuestro Teatro de Ediciones El Milagro. El interés de los editores por el trabajo de esta autora es evidente por la gran cantidad de títulos y su publicación constante. Por lo que hemos visto en el capítulo 2, colegimos que Hernández ya está integrada en el canon literario mexicano, por sus publicaciones en Fondo de Cultura Económica, y que se reconoce la buena calidad de sus recursos dramáticos ya que se publica con frecuencia en *Tramoya*, y este criterio se constata al aparecer en colecciones centradas en los valores escénicos en Ediciones El Milagro y Paso de Gato.

El gran parque (e. 1999, p. 2002)

*El gran parque*, escrita en 1999 y estrenada en 2002, se ha publicado en la revista *Tramoya* en el 2000 y en la antología homónima en Teatro de Ediciones El Milagro en 2014.<sup>55</sup> La obra se ubica en la época novohispana, a finales del siglo XVIII, en el Jardín Borda.<sup>56</sup> En la ficción, el sacerdote Francisco Zuloaga construye “el gran parque” gracias a la fortuna de su padre minero. La acción comienza cuando don

---

<sup>55</sup> El estreno de *El gran parque* ocurrió el 12 de julio de 2002 en el Teatro Benito Juárez de la Ciudad de México, bajo la dirección de Soledad Ruiz y con el siguiente elenco: José Acosta, Carmen Mastache, María Luisa Vázquez, Roberto Rivero y Marcos García.

<sup>56</sup> El Jardín Borda fue fundado por José de la Borda (Francia, 1699-1778) gracias a la fortuna que logró con la minería en Taxco y Zacatecas. Como De la Borda era afecto a la botánica y horticultura, creó este jardín en Cuernavaca, Morelos. A su muerte, se abrió a público. En 1865, los emperadores Maximiliano y Carlota de Habsburgo eligieron este lugar como su residencia de verano. En la actualidad, alberga un museo histórico y es un espacio público de recreación y actividades culturales.

Francisco ayuda a Matiana a escapar de un matrimonio forzado y la refugia en una pequeña casa localizada en el interior del parque. Entre ambos surge una atracción muy fuerte. Gracias a la riqueza proveniente de su padre y al poder de su puesto eclesiástico, el protagonista logra disolver el escándalo social y eludir las acusaciones por involucrarse en ese escape. En contra de las advertencias y de su conciencia, don Francisco y Matiana deciden vivir juntos, aislados y angustiados, en el parque el resto de su vida.

El tratamiento tiende a lo trágico. La autora retrata de manera compleja el carácter de Francisco Zuloaga y en menor medida el de Matiana; analiza sus pasiones, que no tienen que ver con el amor, y sus consecuencias destructivas; y favorece un contraste entre la moral —vinculada con las normas de la sociedad novohispana y la Inquisición— y los valores éticos, los cuales han perdurado. Como explica Martínez Monroy (2014), Zuloaga, al asumir los ideales clasistas de su época, soborna, manipula y abusa; es consciente de la transgresión que comete contra otros y contra sí mismo. No obstante, prepondera su fantasía de poder e impunidad; en consecuencia, vive en un estado de angustia constante que se vuelve un proceso destructivo al vivir aislado con Matiana. La evolución dramática de ella es complementaria: ella no alcanza el mismo grado de consciencia que él. Al análisis de Martínez Monroy, agregamos la concepción escénica de la autora: ella concibe módulos móviles que representan diferentes espacios —la oficina de Zuloaga y la entrada de la casa pequeña— y los enmarca en un espacio mayor, el parque. Así se resalta la contraposición entre la naturaleza/la ética y lo fabricado/la moral, que son los planos entre que se debaten los personajes y favorecen la sensación de que, a pesar de la belleza y la amplitud, se encuentran encerrados. La ironía final del texto radica en que los dos protagonistas se aíslan y desconocen al mundo exterior, mientras que los personajes de fondo, el jardinero chino y sus asistentes indígenas, se adaptan a los cambios sociales; incluso, estos últimos aprenden chino y adoptan el budismo.

Con este tratamiento, Hernández evita un mero desarrollo anecdótico como ocurre en algunas obras del archipiélago realista, como en los ejemplos que analizamos en el capítulo 1, *Señora* (e. 1986, p. 2011), de Leñero; y *Danzón dedicado a...* (e. 1993), de Urtusástegui. Con el retrato de carácter y la estructura que obedece más al tema que a la anécdota —como ya había hecho Hernández en *Las bodas* (e. 1992, p. 1995)—, la autora logra que el público reconozca que el conflicto

trasciende la época reconstruida y que se vincula con los mecanismos psicológicos de los personajes y con su confusión de valores. Como mencionamos en el capítulo 1, contextualizar una obra realista en el pasado es uno de los cambios de perspectiva provocados por la convivencia con los archipiélagos de compromiso social y de juegos escénicos, que se interesaron por descentralizar y desestabilizar la historia oficial. De tal modo, la autora establece un vínculo entre la tradición realista —con textos con material histórico como *Moctezuma II* (e. 1954, p. 1984), de Magaña; y *Felipe Ángeles* (e. 1978, p. 1979), de Garro— y las nuevas perspectivas de la dramaturgia contemporánea, como *El viaje de los cantores* (e. 1990, p. 2002), de Salcedo; y *Entre Villa y una mujer desnuda* (e. 1993, p. 1994), de Berman; ambas del archipiélago de juegos escénicos. La asimilación de los recursos y el estilo resulta natural gracias a que el tema se presta a esta estética: analizar en nombre de qué principios, religiosos, legales o morales, los individuos defienden sus ideales y justifican sus pasiones. La comparación entre épocas resalta los valores éticos y las fallas argumentativas de la moral.

Si agrupamos esta obra con tres más, *El gesticulador* (e. 1938, p. 1944), de Usigli; *Moctezuma II* (e. 1954, p. 1984), de Magaña; y *Los huéspedes reales* (e. 1958, p. 1968), de la misma autora, podemos establecer un concepto de tragedia mexicana del siglo XX. Por un lado, sus características corresponden a la conceptualización que Hernández desarrolló en su teoría dramática y que continúan algunos otros investigadores (Martínez Monroy, 1997, 1998; Hernández, 2011a, 2011b; Reyes Palacios, 2011; Tovar, 2011). Los rasgos que asocian a estas tragedias con las de otras culturas y épocas son un desarrollo destructivo de los protagonistas, cuyo retrato de carácter es complejo, quienes enfrenan determinadas circunstancias y se apasionan al grado de cometer un error, que los lleva a su destrucción. En todas ellas, hay tres planos de acción dramática, el individual, el moral y el ético, que dan una dimensión profunda a la situación del protagonista. La adaptación de la tragedia en el contexto mexicano contemporáneo radica en el tratamiento de determinados momentos históricos y culturales como un espejo de valores morales y éticos, como la corrupción bajo el pretexto de la revolución mexicana en *El gesticulador*, el paternalismo en los sistemas de creencias y de gobierno en *Moctezuma II*, y la violencia familiar en un sistema moral moderno en *Los huéspedes reales*.

De acuerdo con Claudia Gidi (2016), algunos títulos más que se acercan a este concepto, pero no del todo, son *El viaje de los cantores* (e. 1990, p. 2002), de

Salcedo; y *Las adoraciones* (e. 1993, p. 1997), de Tovar; debido a su estructura que acentúa los asuntos sociales y diluye el retrato de carácter y la responsabilidad de los protagonistas. Agregamos a esta lista, *El galán de ultramar* (e. 1999, p. 2000), también de Hernández, cuyo estilo es semejante a *El gran parque*, pero no tiene el mismo grado de profundidad porque el mecanismo destructivo no se observa por completo. No coincidimos con incluir en esta lista *Los gallos salvajes* (e. 1985, p. 1995), de Argüelles, quien consideraba su texto una tragedia. Como explicamos en el capítulo 1, el autor tiende hacia los factores sociales y centra su perspectiva en los detalles anecdóticos, lo cual resta análisis al carácter de los personajes y a su contexto.

En el aspecto editorial, esta obra tiene una peculiaridad: una acotación inicial extensa —dos páginas en *Tramoya* y cuatro en *Teatro*— con un tono narrativo. Por medio de este texto, el lector se entera de los hechos previos al inicio de la acción y en los últimos párrafos la autora explica su concepción escénica. La puesta en página en *Tramoya* fomenta que el lector se concentre en los valores narrativos ya que se integra al resto del texto. En cambio, la distribución gráfica en *Teatro* mantiene presente al lector que se encuentra ante un texto que no se representa; luego, resalta su valor escénico, a pesar del tono narrativo.

La obra fue escrita en 1999 y *Tramoya* la publicó en 2000, con las otras cuatro obras que forman parte de la serie *El gran parque*. Esta publicación pronta, e incluso previa al estreno en 2002, denota que los editores tienen confianza en la producción de esta autora y desean divulgar su obra. La edición de *Teatro* en 2014 puede considerarse un reconocimiento a los valores escénicos de la producción de Hernández debido a que esta colección tiende a las piezas que rompen la representación convencional, exploran los juegos escénicos y las estructuras dramáticas. Por tanto, su publicación es un reconocimiento a su trayectoria, a su valor como creadora escénica y es una manera de integrarla en el teatro contemporáneo.

Dentro del archipiélago realista, la autora manifiesta un interés constante por los aspectos psicológicos, el retrato de carácter, la inteligencia, el sentido práctico y sus implicaciones en las relaciones familiares y de pareja. Fuera del tono trágico, maneja el cómico —*El amigo secreto* (e. 1989, p. 1990) y *Capítulo aparte* (e. 2001, p. 2003)— y el melodramático —*Los médicos* (e. 2000, p. 2002) y *Algeciras, puerto de Cádiz* (e. 2009, p. 2011)—. En algunas ocasiones, se centra en los aspectos

sociales, como en *El orden de los factores* (e. 1982, p. 1987) —en que pone en conflicto los principios de padres e hijos en la década de 1980 y cuestiona temas como el aborto y la violencia de pareja— y en *Mondo y lirondo* (e. 2000, p. 2002)— que aborda la crisis de clases sociales antes de la revolución mexicana—.

*Mondo y lirondo* (e. 2000, p. 2002)

Este texto forma parte de *Los grandes muertos* una serie de doce obras escritas entre 1999 y 2002, que conforman una saga familiar que inicia en Campeche a mediados del siglo XIX y finaliza en la Ciudad de México en la década de 1970. La Universidad Veracruzana publicó esta serie en cuatro partes entre 2000 y 2005, la primera parte, con cuatro obras, apareció en un libro titulado *El galán de ultramar* y el resto en *Tramoya*. *Mondo y lirondo* no se ha estrenado, se publicó en 2002 a la par que *La sota* y *Los médicos* (ambas escritas en 2000). Fondo de Cultura Económica compiló toda la serie en un libro de Letras Mexicanas en 2007, la versión electrónica apareció en 2013.

La acción se ambienta en una hacienda en el sureste del Golfo de México en 1909, un año previo a la revolución mexicana. Hay una epidemia de cólera que afecta en especial a los indígenas. El desarrollo anecdótico es coral. Algunos miembros de las familias adineradas, con actitud paternalista, cuidan a los enfermos y los protegen de hacendados que los reclaman para seguir trabajando. Sofía e Irene Fierro de Lugo se encargan de llevar el control de los pacientes que llegan, los que mueren y los pocos que se recuperan; el doctor Damián Heredia y Agustina Santander, su mujer, tienen dificultades para atender a los enfermos; Gabriel Camden, un mulato con educación criolla, vuelve de Europa e intenta una vez más integrarse a la sociedad de Campeche; y Antonio Soares, un abogado de ascendencia portuguesa, demanda a los hacendados por la explotación laboral a los indígenas.

El tema primordial son las malas condiciones de trabajo y de vida de los indígenas, las cuales llegan al extremo de la esclavitud. Las constantes declaraciones de los personajes sobre los avances y los retrocesos sociales en comparación a la época colonial resaltan para el lector la marginación que experimentan los grupos indígenas y la discriminación por raza y clase en la época actual. Este mecanismo se emparenta al teatro brechtiano; sin embargo, se mantiene en el estilo realista porque se maneja sutilmente y sin rompimientos.

Encima, la autora se centra en los conflictos personales y relacionales de los personajes. Estas características cercanas al archipiélago del compromiso social dinamizan el estilo realista. Se nota relación con obras como las de Rascón Banda, que estudiaremos más adelante, en las que hay personajes determinados por su situación social; así que en sus esfuerzos por resolver su conflicto personal el espectador se entera de factores sociales, como la trata de mujeres en *Table dance* (e. 2006, p. 2007) y la afectación de poblaciones por la extracción de petróleo en *Tabasco negro* (e. 1996, p. 2009).

Del tema general, surgen subtemas que enriquecen el enfoque. El primero es la dificultad para resolver con acciones individuales los problemas sociales. La autora pone de fondo a los personajes indígenas, como seres enfermos y con dificultades para comunicarse, y coloca en primer plano a las familias pudientes. Evidencia la buena voluntad y la pericia de estas personas, pero también su carencia de conocimiento, su culpa de clase y la falta de sentido y profundidad de sus acciones —puesto que estas no tienen efectos significativos si no hay leyes que protejan a los indígenas—. En esta clase social, el público contemporáneo puede encontrar un espejo: se vive con privilegios, pero no se tiene el poder para transformar el entorno o se actúa fuera de la ley para hacer ciertas mejoras, como Sofía Fierro de Lugo que compra a un niño para preservarlo de las malas condiciones en que vive con su madre soltera o Irene que esconde al abogado Soares. Ambas mujeres juzgan negativamente a los explotadores, pero cuidan a su padre, que ha acosado sexualmente a indígenas y mestizas. Las dos son conscientes de esta contradicción y que están compensando síntomas de un problema con raíces arraigadas en la historia mexicana, en los hábitos y en la ideología. Aunque los personajes no llegan a conclusiones explícitas, es evidente la postura de la autora. Ella plantea la necesidad de cambios en los esquemas sociales al aludir a la tensión creciente previa a la revolución mexicana, lo cual permite que el público se cuestione qué se alcanzó y qué se requiere fortalecer actualmente para alcanzar la equidad social.

El segundo subtema es la conveniencia del gobierno por confrontar a los sectores de la población. El mecanismo es evidente cuando los soldados son indígenas del norte —por ejemplo, yaquis— y persiguen a los del sur —como mayas y lacandones—. Agustina hace notar lo absurdo de la situación: los indígenas se persiguen a sí mismos cuando los opresores son otros. Sumado a lo anterior, la autora presenta los conflictos de poder entre los hacendados, unos



defienden y otros persiguen a los indígenas. Ninguno de los dos sectores actúa más allá de su ámbito inmediato con el propósito de mantener sus privilegios y no desestabilizar al resto. Con ello, la autora muestra cómo las tensiones sociales forman un círculo vicioso que se mantiene por sí mismo.

El tercer subtema es la relevancia de la educación para resolver conflictos y mejorar condiciones de vida. En la pieza, los miembros de las familias acaudaladas discuten explícitamente sobre insuficiencia de su educación, debido que no son capaces de comprender la situación global para actuar de manera más significativa en cuanto al bienestar de los indígenas ni para comunicarse con ellos en sus propias lenguas. Hernández critica a la sociedad actual al hacer notar que se espera que el indígena (o el otro) sea quien aprenda español. Incluso ironiza al hacer ver que, a pesar de su preparación, nadie de la clase alta es capaz de comunicarse eficientemente con los indígenas, mientras que estos, sin preparación, tienen las habilidades necesarias para aprender otros idiomas de la región y el español. Por ende, la educación no solamente es acumulación de conocimientos, sino una reflexión sobre actitudes y el desarrollo de habilidades. En algunos personajes se ve que su falta de empatía, solidaridad y asertividad complica la situación, como la propagación de la enfermedad. En su conjunto, estos tres subtemas coinciden con el epígrafe inicial (Hernández, 2007):

Octubre 15 de 2000. Cuando finalmente se decretó que el 12 de octubre no es fiesta nacional, cuando se renegó de la madre España y hasta del descubrimiento de América. Todos orgullosos de ser indios menos los indios, que llevan cinco siglos tratando de superar su condición, su raza y hasta el color de su piel, como si fuera un estigma. ¿O lo son hasta ahora?

Este epígrafe y los conflictos de la pieza denuncian que se emprenden medidas para resolver los problemas indígenas, pero sin tenerlos en cuenta. Es en este punto en que cobra coherencia que la autora opte por presentar en primer plano a los privilegiados y los indígenas estén de fondo sin apenas pronunciar palabra (en idiomas incomprensibles para los personajes y para el espectador). La mayoría del público puede reconocerse ya que forma parte de los grupos sociales de los personajes: los mestizos y los privilegiados.

Hernández emplea una estructura episódica en que cada pequeño conflicto abona al tema principal y un coro de personajes, recurso recurrente en obras realistas, como *Los signos del zodiaco* (e. 1954, p. 1984), de Magaña; y *Atlántida* (e. 1976, p. 2002), de Villegas; en que los autores desean retratar un ambiente cultural

y social. *Mundo y lirondo*, a pesar de centrarse en los conflictos individuales, se acerca al archipiélago de compromiso social gracias a que retrata la curva de aprendizaje y los cambios ideológicos que viven los personajes al enfrentarse a situaciones sociales. Al contrastar esta obra realista con algunas que corresponden al archipiélago de compromiso social, *La paz ficticia* (e. y p. 1960) —sobre la opresión a los yaquis durante la dictadura de Porfirio Díaz, previa a la revolución social— y *La fiesta del mulato* (e. 1966, p. 1974)—sobre el juicio de un mulato al que no se le cree que haya ganado dinero honradamente—, reconocemos que la autora aprovecha la yuxtaposición de conflictos individuales y los dota de un valor argumentativo, la estructura favorece el análisis sobre la inequidad social en la actualidad y a la necesidad de cambios sociales e ideológicos.

Como *El gran parque*, la vida editorial de *Mundo y lirondo* inició en *Tramoya*, donde la autora cuenta con reconocimiento. Prácticamente, en las décadas de 1980 y 1990 es en la única colección en que aparece, con títulos como *El orden de los factores* (e. 1982, p. 1987) y *Apocrypha* (e. y p. 1997). Entonces, *Tramoya* cobra relevancia porque preserva y difunde la producción de Hernández. Varios textos sin estrenar, como *Mundo y lirondo* y otras piezas de *Los grandes muertos* se conocen gracias a estas publicaciones. Incluso, la incorporación de sus obras a la revista es una suerte de aval académico y cultural. Por otro lado, nutre algunas líneas editoriales, como la exploración psicológica, la estética realista y la fantástica (con piezas infantiles y otras de corte mítico y legendario), el desarrollo de valores literarios y las exploraciones estructurales. Desde esta perspectiva, la publicación en Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica implica un crecimiento en el ámbito editorial y un reconocimiento literario para la autora. De este modo, se fortalece su presencia.

Por la publicación en cuatro partes de *Los grandes muertos* en la Universidad Veracruzana, el lector puede dar seguimiento de la creación de la serie. La autora y la editorial agrupan los textos por cercanías anecdóticas y temáticas. *Mundo y lirondo* concluye la segunda parte, que inicia con *La sota* y *Los médicos*. El hilo conductor son las dos hijas de Encarnación Santander —la protagonista de la primera parte—, Sofía e Irene Fierro de Lugo, y en su hermana, Agustina Santander, quienes tratan de modificar su vida conforme a ideales más cercanos al siglo XX. La conjunción de las tres obras evidencia las similitudes temáticas, como la equidad de género, la autonomía femenina, la explotación laboral a los

indígenas, la necesidad de modificar actitudes e ideas acompañadas de acciones colectivas para lograr el bienestar social. Cada parte tiene rasgos en común, la primera tiene más vínculo con las pasiones destructivas de un triángulo amoroso, la tercera se compone de comedias en que se prima el sentido práctico para vivir mejor la vida y la última enlaza los efectos negativos en los hijos de padres con relaciones conflictivas o con una educación violenta.

De lealtades y traiciones (e. 2002, p. 2004)

*De lealtades y traiciones* (2002) concluye *Los grandes muertos*. Es un texto sin estrenar y se publicó como la última pieza de la cuarta parte en *Tramoya* en 2004; luego se incorporó con la serie completa en Fondo de Cultura Económica en Letras Mexicanas en 2007, con versión electrónica en 2013. La historia se ubica en la sala de un hospital en la Ciudad de México en 1970, los protagonistas son descendientes de los personajes de las partes anteriores. La madre superiora María de Jesús Pedrero Luján y su hermano Joel, con incapacidad mental, esperan la inminente muerte de su hermana mayor, Belén. Durante el transcurso del día, reciben la visita de familiares. De sus conversaciones, resurgen conflictos personales y familiares, que hacen evidente al público la repetición de patrones de conducta entre generaciones; la transmisión de ideas equivocadas sobre la educación, el éxito y la religión; y las reflexiones y las valoraciones que cada personaje hace sobre la influencia de la educación familiar en los aciertos y los estancamientos de sus vidas personales y profesionales.

Esta obra trata sobre las consecuencias de las agresiones físicas y emocionales que se ejercen sobre los hijos. Es evidente que la autora está en contra del tema, ya que pone el acento en los efectos negativos y resalta las ventajas de los cambios en la educación actual. Como en las obras anteriores, el lector puede comparar el presente y el pasado para reconocer los avances y los rezagos. Por lo demás, contrasta diferentes maneras de ejercer la violencia, desde la manipulación y el chantaje hasta los golpes. A pesar de la postura en contra de la violencia familiar, la autora evita el victimismo y el tono melodramático. Más bien, construye una visión centrada en la complejidad de las relaciones familiares y las diversas maneras en que se transmiten juicios o creencias que afectan al crecimiento personal, y en los mecanismos con que las personas compensan o resuelven ese conflicto. Con el retrato de carácter y de situación de los hermanos

Pedrero Luján, la autora demuestra que ante un mismo conflicto se puede reaccionar de diversas maneras con resultados afortunados o destructivos.

El estilo de la obra la emparenta con dos textos anteriores de Hernández, *Los frutos caídos* (e. 1955, p. 1984) y *Las bodas* (e. 1992, p. 1995), debido a que comparte las características al concepto “pieza” que la dramaturga desarrolló en su labor teórica. De hecho, Reyes Palacios (2011) considera este una de sus aportaciones a la teoría dramática. Esta noción funcionó a la autora para estudiar la estructura y las características de las obras de Chéjov y de autores posteriores que mantenían un estilo realista, pero que ya no correspondían a una visión trágica: son obras centradas en la continuidad de la vida, con sus errores y sus logros; el retrato de carácter es complejo; los protagonistas se debaten entre los valores morales y los éticos; se abordan problemas cotidianos (el trabajo, el dinero, la rutina...); la concepción es formal: hay un equilibrio —en este caso, cada hermano tiene una vida establecida—, entra un factor que lo rompe y revela las dinámicas internas de los personajes —la inminente muerte de la hermana mayor y la visita de los familiares— y los personajes buscan volver al equilibrio —después de la muerte, cada quien retoma su vida—; como efecto, el lector o el espectador empatiza con los personajes, se conmueve y adquiere conciencia de algunos aspectos psicológicos y patrones de conducta (Hernández, 2011c; Tovar, 2011). Para formarse una idea del efecto de este tipo de obras, analicemos esta descripción del crítico Antonio María y Campos sobre el montaje de *Los frutos caídos* (1957):

Algo tremendo, de una amargura que lo hace uno doblarse hundiendo el estómago, como víctima de un cólico de tristeza y desesperación. ¿Cómo es posible que se lleve al teatro tanta sombra, tanta llaga purulenta, tanta tristeza de espíritu? Decididamente, Luisa Josefina Hernández es la pionera de un nuevo género teatral: el amarguismo. Su drama chorrea amargura hasta media hora después de haberse apagado las luces de la mutación final, porque ya saben ustedes que en El Granero no hay telones. Lo sorprendente y lo sorpresivo es que la pieza está bien construida, armada con lógica y desarrollada con una seguridad como no merece el tema tan angustiosamente expuesto. Además, está bien dialogada y, desde luego, bien escrita.

Por un lado, es notorio que las “piezas”, las de Chéjov, las de Hernández y otros autores —como *Recuerdo de dos lunes*, de Arthur Miller; y *Traición*, de Harold Pinter—, generan un efecto conmovedor, al grado que pueden provocar repulsión en el público, como ocurrió a este crítico. Hay que precisar que, a diferencia de un melodrama o al archipiélago sórdido, las piezas integran los aspectos luminosos de la vida. En *De lealtades y traiciones*, vemos cómo varios

personajes, sobre todo las mujeres, han conseguido vivir con autonomía a pesar de las normas sociales y han brillado en su profesión u oficio porque adquirieron y desarrollaron la perseverancia, la inteligencia, la disciplina y la educación. Por otro lado, María y Campos, aunque sea con ironía, reconoce un género distinto a los conocidos: los personajes no se destruyen, sino que viven de mejor o peor manera su vida cotidiana. No podemos llamarlo nuevo, pues su origen se remonta a las creaciones de Chéjov y Turguenev; sin embargo, se ha desarrollado durante el siglo XX. Algunas obras, como la que nos ocupa, tienen una estructura lineal y respeta la unidad de tiempo y espacio; otras, en cambio, hacen experimentos estructurales. Por ejemplo, *Las Bodas* intercala escenas del presente con algunas de momentos pretéritos y futuros, como detallamos en el capítulo 1; y *Traición*, de Pinter, hace un recorrido cronológico inverso: comienza en las consecuencias y culmina en las causas.

La publicación de esta obra, tanto en *Tramoya* como en Letras Mexicanas, favorece en la difusión de un género dramático que no es tan prolífico como la comedia o el melodrama. En adición, aporta una visión de la realidad mexicana desde la perspectiva individual, es decir, resalta las consecuencias de la educación y los valores que se transmiten en la vida cotidiana. Por ejemplo, se evidencia cómo se emplea el nombre de la religión para fomentar valores, como la generosidad y la empatía, pero también para controlar y culpabilizar, al aludir a los mandamientos y los pecados. Para complejizar, la autora suma los cuestionamientos sobre la religión desde la postura de personajes extremadamente religiosos hasta la de los que la rechazan, pasando por posturas intermedias.

La vida editorial de esta obra es semejante a la de *Mondo y lirondo*: aparece primero en *Tramoya* y luego en Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica. Añadimos a la revisión anterior que publicar en un tomo todas las obras de *Los grandes muertos* genera un reconocimiento al proyecto global y lo vuelve un material de lectura y estudio, puesto que favorece que cada uno trace su ruta de lectura. Se puede seguir el orden propuesto por Hernández, y que respeta la editorial; no obstante, se puede seguir el orden cronológico ya que en cada título se indica el año en que ocurre la acción. En adición, el lector puede establecer conexiones temáticas y estilísticas entre los textos.

Con las tres obras que analizamos de Hernández, comprobamos que el realismo aún tiene relevancia en la dramaturgia mexicana, a pesar de que su producción literaria y escénica es menor que en periodos anteriores, y es fuente de aportaciones novedosas en cuanto a la exploración psicológica y al retrato social; y en menor medida, a la experimentación estructural (dentro de los límites convencionales) y a variaciones escénicas. Las publicaciones más recientes de Hernández, en Paso de Gato y Ediciones El Milagro —por sus líneas cercanas a lo moderno y al compromiso con el entorno cultural y social—, fomentan de la autora una visión vigente, fuera del estereotipo del escritor mayor, anclado en el academicismo y el teatro convencional; más bien resaltan que, aunque su interés continúa siendo el retrato psicológico, emplea recursos variados, como la ambientación histórica, la narración, la dialéctica estructural y algunos juegos escénicos, entre otros.

Hernández ejemplifica que dentro del realismo hay variedad, pues se escriben desde melodramas hasta tragedias, pasando por comedias y piezas. Durante el periodo 1984-2015, el realismo deja de ser una búsqueda de la identidad mexicana o un mero retrato de costumbres. En la actualidad, a los autores les interesa el realismo como una vía para analizar los valores individuales y sociales, como ocurre en *El gran parque* —en que se cuestionan las justificaciones religiosas y de poder— y *De lealtades y traiciones* —en que se analizan los efectos del maltrato infantil—, y cuestionar las transformaciones sociales, como las relacionadas con la revolución mexicana que vimos en *Mondo y lirondo*. Estos rasgos se aprecian en otras obras realistas, como las estudiamos en el capítulo 1. Recordemos que *Papá está en la Atlántida*, de Malpica, pone en primer plano los procesos emocionales que viven dos niños que pierden a su madre y que su padre migró a Estados Unidos de América; y en *El hijo de mi padre*, de Vázquez, retrata las dificultades y las ventajas de crecer en un ambiente hostil, por las burlas infantiles, la inseguridad y la carencia de inteligencia emocional. Entonces, el realismo que pervive es el que mantiene un interés por el contexto actual y se ha apropiado de los recursos de otros archipiélagos, principalmente del compromiso social, de los juegos escénicos y lo discursivo, para conectar de manera más eficiente con el público moderno.

Hernández cobra relevancia en el archipiélago realista por su larga experiencia, su numerosa producción y su presencia editorial. Desde *Los frutos caídos*—texto con el que sustentó su teoría sobre el género que denominó *pieza*— hasta *Algeciras, puerto de Cádiz*, cuenta con varias obras representativas: *Los huéspedes reales*, *El orden de los factores*, *Las bodas* y *El gran parque*, entre otras. Estos textos son ejemplo de las aportaciones de este archipiélago —el desarrollo de diálogos, el retrato de carácter y la inclusión de temas como la transformación de las dinámicas familiares— y evita sus flaquezas, como la rigidez estructural y la creación de estereotipos. Sumado a lo anterior, Hernández muestra flexibilidad estilística y temática. Dentro del realismo, es capaz de adoptar una visión completamente psicologista —*De lealtades y traiciones*— o centrada en la crítica de las dinámicas sociales —*Mondo y lirondo*—, y adaptar los recursos dramáticos de acuerdo con la concepción particular de la obra. Asimismo, ha sabido dialogar con otros archipiélagos, sobre todo lo fantástico y el compromiso social, porque ella misma ha trabajado dentro de sus estéticas y porque conoce el material de otros autores. De tal manera, encontramos juegos con las estructuras y propuestas escénicas que adquieren un sentido dramático, como en *Las bodas* y *El gran parque*. Por último, la profundidad con que aborda los temas —por mencionar algunos: las relaciones amorosas y familiares, la equidad, la búsqueda de la vocación y su impacto en la sociedad, el desarrollo de la empatía y la inteligencia— dota relevancia a su producción: Hernández propone reflexiones en que distingue lo ético de lo moral ante determinadas problemáticas personales y sociales; explora el ámbito espiritual, dentro y fuera de contextos religiosos determinados; cuestiona la naturaleza humana al retratar con complejidad varios de sus personajes y evade una actitud moralizante; más bien, plantea su punto de vista y lo matiza con preguntas para el espectador.

### 3.2. Lo fantástico: David Olguín

David Olguín (Ciudad de México, 1963) es dramaturgo, director de escena y editor. Encabeza Ediciones El Milagro, junto a Pablo Moya, diseñador (Jiménez Flores, 2007; Paul, 2007). En general, sus textos corresponden al archipiélago de lo fantástico —como *Dolores o la felicidad* (e. 1995, p. 1997) y *La maizada* (e. y p. 2012)— y al de los juegos escénicos —como *Casanova o la fugacidad* (e. 2006, p. 2008) y *Casanova o la humillación* (e. 2007, p. 2008)—. Los temas recurrentes son de corte personal y emocional: la confrontación con la muerte y la vejez, la búsqueda de la felicidad, el desarrollo del arte y la evaluación de la vida personal. Después de estudiar dirección en Londres, inició su labor como dramaturgo director con *Bajo tierra*, en 1992. Dirigió varias obras suyas, entre ellas: *La puerta del fondo*, en 1993; *Dolores o la felicidad*, en 1995; *Belice*, en 2002; y *La exageración*, en 2018.

Se han publicado trece obras de su autoría en las colecciones Artes Escénicas Serie Dramaturgia, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato; y en Teatro, Nuestro Teatro y La Centena de Ediciones El Milagro. Diez de los trece textos se han publicado en esta última editorial. Se podría considerar como arbitraria o autorreferencial la inclusión de sus textos en la editorial que él mismo dirige; sin embargo, sus piezas teatrales son significativas para la dramaturgia mexicana, como ya hemos visto en algunas críticas y estudios en el capítulo 1 —entre los que mencionamos a Bert, De Ita y Partida Tayzan— y en los argumentos que desarrollaremos en este apartado. De hecho, la ausencia de sus textos implicaría una falta de representatividad de la dramaturgia en el ámbito editorial. Por un lado, el estilo y los temas de sus obras nutren las líneas editoriales de Ediciones El Milagro: planos simultáneos de acción, visiones posmodernas sobre la realidad y el teatro, exploraciones escénicas y estructuras dramáticas novedosas. Por otro lado, el amplio intervalo entre las publicaciones y sobre todo su calidad hacen notar que el interés central radica en compartir una visión específica del teatro, la cual tiene que ver, como ya estudiamos en el capítulo 2, con una valoración del dramaturgo como creador escénico y un pensador que plantea preguntas y reflexiones (Paul, 2007; Castillo, 2012). Para comprobar esta postura, analizaremos tres obras representativas de este autor que corresponden al archipiélago de lo fantástico.



*Bajo tierra* se estrenó en 1992 bajo dirección del mismo autor. Fue su primer montaje después de volver de su maestría en dirección en Londres (Partida Tayzan, 2003a, pp. 76–77). El texto se publicó en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato en 2009. Como describimos en el capítulo 1, la obra se ubica en el final del porfiriato y en el inicio de la revolución mexicana, en un ambiente que rompe la lógica temporal y espacial cotidiana. El artista José Guadalupe Posada y su asistente huyen de la catrina. Para ello, viajan a diversos lugares y encarnan personajes relacionados con la revolución mexicana, entre ellos, algunos son históricos: Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Victoriano Huerta y Henry Lane Wilson.<sup>57</sup>

Bert (1992b) explica que esta obra puede tener diversas lecturas, desde la lineal hasta la filosófica. En este análisis, revisaremos los temas desde dos niveles que plantea Olguín en la reseña de la publicación (2009): el mítico, en que el autor aporta una visión peculiar de la vida y la muerte, y el histórico, en que critica la situación social actual de México. Con respecto al primer nivel, la historia remite a los relatos tradicionales (mexicanos y de otras partes del mundo) en que la muerte desea llevarse consigo al personaje principal y este lo logra engañar y así se salva de morir. En este caso particular, hay una inversión en el relato, pues hay un punto en que el protagonista decide buscar a la muerte para irse con ella. Con esta trayectoria, el autor explora diversas posturas ante la vida y la muerte. Aporta una dimensión escénica a la visión ambivalente que caracteriza a la cultura mexicana: la gente se ríe y festeja a la muerte, porque le tiene miedo, porque se atreve a retarla y porque busca maneras de reconciliarse con ella. El protagonista, José Guadalupe Posada, se da cuenta que, aunque intente

---

<sup>57</sup> Porfirio Díaz (Oaxaca, 1830-París, 1915), militar, fue presidente de México durante treinta años, gracias a las reelecciones. Hizo algunas mejoras como la instalación de una red ferroviaria en México y favoreció la inversión extranjera. Durante su gobierno, las diferencias sociales se acentuaron. Se mantuvo en el poder por la represión de la oposición.

Francisco I. Madero (Coahuila, 1873-Ciudad de México, 1913) empresario y político que se pronunció en contra del gobierno de Díaz. Con su proclamación, se marca el inicio la revolución mexicana. Fue presidente electo en 1910. Fue asesinado por traición de Victoriano Huerta en un golpe de estado conocido como la Decena trágica.

Victoriano Huerta (Jalisco, 1845-Texas, 1916) militar que fue presidente de México entre 1913 y 1914 después del golpe de estado. Los revolucionarios desconocieron su gobierno.

Henry Lane Wilson (Indiana, 1857-1932), abogado y publicista, fue el embajador que firmó un convenio con Huerta en que EUA respaldaba el gobierno obtenido por el golpe de estado.

mantenerse vivo, las luces y las sombras de la vida permanecen; así pasa también con los problemas sociales que criticó en sus caricaturas.<sup>58</sup>

Esta situación conecta con el nivel histórico del tema: las dinámicas políticas son las mismas sin importar la época o la nacionalidad. En todos los bandos hay corrupción, ambición y traición. Mientras unos políticos ascienden, otros decaen. Un individuo, Posada o su asistente, no pueden modificar todas las dinámicas porque son problemas que conciernen a un conjunto político que, por lo general, ofrece a cada individuo beneficios inmediatos que doblegan sus principios. Así pues, da igual quién se encuentra en el poder mientras las ideologías y los mecanismos sean los mismos. Por estas circunstancias, a los protagonistas les da igual encarnar más o más personajes, los resultados son los mismos. Por tanto, buscan finalmente a la muerte.

La estructura episódica, además de hacer avanzar la anécdota, permite plantear escenas que adquieren valor argumentativo porque se retratan situaciones políticas que hacen posible una reconstrucción de la lucha de poderes entre los bandos nacionales y los intereses internacionales. Otro recurso que nutre la visión crítica es el tono irónico, ya que evidencia que las personas son sustituibles en el mundo político y se resalta la banalización de la muerte, puesto que en momentos críticos (como la revolución mexicana) la gente le resta importancia para sobrellevarla. Este tono vincula a la obra con lo fársico, tal como lo asevera Bert (1992b); incluso, por el uso de música se puede asociar con el teatro de revista. Sin embargo, no lo consideramos de aquel archipiélago debido a que la estética cumple con algunas de las bases de lo fantástico —visión de lo mágico como cotidiano, noción del tiempo no occidental, concepción de la muerte peculiar, recuperación de relatos tradicionales, gusto por la inventiva y búsqueda de lo poético y mítico— y a que el mecanismo de simbolización y sustitución no se establece por completo, ambos temas desarrollados en el capítulo 1.

Con respecto a las ideas anteriores, desarrollemos un poco más sobre la estética de la obra, la cual se enriquece particularmente por las referencias a los relatos tradicionales y literarios y por la inclusión de material lírico. Por un lado, el autor integra los relatos tradicionales con algunas referencias occidentales; por ejemplo, Virgilio de *La divina comedia* se vuelve el guía de Posada y Homero, el

---

<sup>58</sup> Como vimos en el capítulo 1, José Guadalupe Posada fue un caricaturista mexicano que dibujó a la muerte como “la calavera garbancera”. Esta imagen en la actualidad se conoce como “La catrina”.

ciego, que es un personaje que conoce y desentraña la historia. De este modo, el autor facilita que un público amplio pueda interpretar las imágenes y dotarles un valor de acuerdo con su bagaje. Por otro lado, la inclusión de la lírica establece un vínculo con la cultura tradicional y con fuentes universales, como fragmentos de *Hamlet*, de Shakespeare; más aún, hay textos poéticos de la autoría de Olguín que revelan su gusto por los recursos lingüísticos y su interés por dotar un nivel literario a sus textos.

La aparición de este texto dramático en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato en 2009, a diecisiete años de su estreno, en 1992, revela que los responsables consideran esta obra como un punto de referencia para la dramaturgia contemporánea. Sus montajes han sido bien recibidos, como el del estreno y su puesta en Aguascalientes (Bert, 1992b; Obregón, 2000a). Por lo demás, abona a las líneas editoriales de esta colección: crítica social, propuestas escénicas fuera de lo convencional y se da testimonio de un montaje relevante.

Sobre los aspectos editoriales, hay que destacar que, en *Bajo tierra*, se incorporan versos en los diálogos y se incluyen pies de página para dar crédito a las fuentes. Como hemos comentado en el tema 2.2, Paso de Gato tiene la flexibilidad necesaria en su puesta en página para integrar estas peculiaridades que propone el autor. Esta acción hace ver que el autor y los editores valoran positivamente las fuentes literarias en dos sentidos: el primero responde a la integración de la poesía con lo teatral, que enriquece el sentido dramático de la pieza; y el segundo es un respeto a los derechos de autor; el lector reconoce qué textos corresponden a qué autor.

Dolores o la felicidad (e. 1995, p. 1997)

En 1995, Olguín dirigió otra obra de su autoría, *Dolores o la felicidad*, la cual se publicó en 1997 en la antología *El nuevo teatro* que forma parte de la colección Nuestro Teatro de Ediciones El Milagro. Este texto trata de un ángel que negocia con las tres Parcas la vida de Dolores, alias Lola, quien se lanzó desde lo alto de su edificio. Las parcas ponen como condición para salvarla que él encuentre la felicidad de Lola. El tiempo y el espacio no corresponden con los reales, pues la historia ocurre mientras Lola cae. Entonces, las acciones dilatan ese tiempo y ocurren en un espacio mítico o imaginario.

El tema, tal como sugiere el título, es la búsqueda de la felicidad. Se plantea como un misterio tan grande que ni los ángeles ni las parcas son capaces de encontrarla. En cambio, al profundizar en la revisión estructural, dicha búsqueda en realidad consiste en la exploración por comprender el sentido de la vida de cada individuo. Esta actitud reflexiva marca una diferencia con *Bajo tierra* —que es más lúdica— y se vincula estrechamente con el deseo de Olguín por proponer textos que planteen cuestiones profundas, como una novela u otros géneros literarios (Paul, 2007; Castillo, 2012). Este propósito se logra por los conflictos que propone cada situación de la obra; sobre todo, por las preguntas de las parcas y el ángel. Encima, la ausencia de referentes históricos favorece centrar la atención en los cuestionamientos individuales. La similitud con *Bajo tierra* es la exploración de la relación con la muerte, que también se aprecia en otras obras de este creador, como *La puerta de fondo* (e. 1993, p. 1992) y *Casanova o la humillación* (e. 2007, p. 2008) desde el archipiélago de los juegos escénicos. En *Bajo tierra*, la muerte está presente cuando se vive sin felicidad o sin sentido. Como es una situación generalizada entre los humanos, los seres míticos se encuentran en decadencia. Por tanto, a las parcas y al ángel les urge que Dolores encuentre la felicidad. El autor critica las opciones que la sociedad propone: la pareja amorosa, el dinero, el sexo, las drogas y el poder. El ángel descubre que estas alternativas son infructuosas. De este modo, Olguín refleja el vacío espiritual que se vive en la actualidad.

Como la obra que analizamos anteriormente, la estructura es episódica y cada momento es una oportunidad de retratar la disfuncionalidad de lo que la sociedad considera como fuentes de felicidad. En esta pieza, hay problemas de cohesión —que son recurrentes en este archipiélago como vimos en el apartado 1.2— ya que no hay progresión temática entre todos los episodios o sus conclusiones pueden ser repetitivas. Como consecuencia, el final queda tan abierto que se presta a interpretaciones contradictorias, tal como lo analiza Bert (1995a). A pesar de esta falla estructural, el autor profundiza en algunos aspectos emocionales y psicológicos, lo que se logra por otros recursos, como el desdoblamiento de Dolores en muchas actrices que la representan en diversas circunstancias y actitudes. Este recurso vincula esta obra con la estética de juegos escénicos, tal como resalta Rascón Banda (1997, p. 16), quien identifica que este texto es de los primeros casos en que se plasma el posmodernismo con la estructura abierta, las referencias a un mundo clásico decadente y con un debate

de ideas. Estas características funcionan en esta obra para que el espectador materialice las ideas que entran en tensión; así que cada reproducción de Lola adquiere un valor cercano a la alegoría.

La integración de referencias culturales diversas, como las Parcas, el ángel y el contexto mexicano de la década de 1990, se debe en gran medida al lenguaje; aparte de la estructura y la discusión ideológica. A las Parcas les otorga un lenguaje arcaico, que entra en tensión porque unas ya no lo quieren emplear y otra lo defiende acérrimamente; mientras que el del ángel se expresa de manera “estándar” y las múltiples Lolas hablan de manera muy coloquial. Aunado a lo anterior, los diálogos marcan el ritmo de la obra. Esto favorece que las discusiones sobre los valores e ideas diversas se alejen del tono intelectual y se acerquen más a las emociones y a la progresión dramática.

Como esta obra forma parte de una antología, *El nuevo teatro*, en Nuestro Teatro de Ediciones El Milagro, se vuelve un texto emblemático de la generación que comenzó a escribir a finales de la década de 1980. Rascón Banda (1997) reconoce en la introducción la amplitud de la dramaturgia de la década de 1990, como una mayor presencia de mujeres y las propuestas escénicas de estados como Yucatán, San Luis Potosí y Jalisco; y asume exclusiones valiosas, tanto de autores, como de estilos y temas. Rascón Banda aclara que los criterios de selección se basaron en tres ámbitos: uno, la formación profesional, la experiencia y el reconocimiento creciente de los autores; dos, propuestas dramáticas diferentes a la “nueva dramaturgia”; y tres, la afinidad artística y personal entre los creadores. Estas explicaciones resultan relevantes para colegir que en esta década ya hay una conciencia plena de la diversidad dramática en el país, que no estaba tan presente en periodos anteriores. A pesar de las ausencias, esta antología incorpora y reconoce a autores de regiones distintas a la capital, como Salcedo (Baja California), Celaya (Sonora) y Galindo (Nuevo León). Este trabajo resulta un pilar para las publicaciones posteriores, como las de Libros de Godot y Paso de Gato, en que la diversidad regional es mucho más abierta. Asimismo, se nota que la editorial tiene un deseo por conformar grupos de artistas, por similitudes estéticas, estilísticas y temáticas. De esta manera, la editorial incide en cómo leer y estudiar la dramaturgia del momento, en los que se ve ya una tendencia a los archipiélagos de los juegos escénicos y lo discursivo. En cuanto a la inclusión de una obra fantástica en esta antología, podemos inferir que se

mantiene el interés artístico por los retos escénicos que puede ofrecer, por las aportaciones literarias y por las discusiones de ideas.

La maizada (e. y p. 2012)

*La maizada* se estrenó en 2012, con la dirección de Clarissa Malheiros, y ese mismo año se publicó en Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato. La historia se basa en un relato tradicional tzoque-popoluca y se ubica en el origen de los tiempos, cuando se la creación del mundo está en proceso. El protagonista es el Niño de Maíz que debe atravesar diversas dificultades para sobrevivir y, finalmente, sacrificarse para que los seres humanos tengan un alimento.

Como muchos mitos originarios, esta obra con estructura episódica (al igual las anteriores) representa el origen del protagonista, el Niño de Maíz, y de varias condiciones naturales, como la coraza del armadillo, la lengua bífida de la lagartija y la mortalidad. Durante el desarrollo, el autor plantea retos para el crecimiento individual, como la independencia, la confianza, la relación con los padres, la sobrevivencia y la conciencia colectiva y del equilibrio ambiental —en el sentido de que las acciones al ambiente y al grupo social, tarde o temprano, influyen en el individuo—. El tono y el punto de vista se acerca al de *Bajo tierra*, pues gracias a una anécdota el autor pone a discusión algunas ideas, sin ser tan frontal con la dialéctica como en *Dolores o la felicidad*. Esta obra es una manera de enfrentar al público con la naturaleza humana, se habla de su ambición y su egoísmo. Además, es un medio idóneo para difundir una cosmovisión indígena particular. Aunque la estructura dramática y su desarrollo tienen rasgos occidentales, el autor respeta la dinámica de las anécdotas, sin encasillarlas a fórmulas, y ofrece una visión distinta a la común sobre la naturaleza y el ser humano.

Esta visión tiene mucho que ver con el tono general. Tal como señala Alegría Martínez (2012b), el tono es complejo, pues muestra la luz y la sombra de la naturaleza humana y de la vida, como sus injusticias, la violencia, su diversidad y la esperanza. Así que genera una sensación agrídulce ante los hechos. Esta perspectiva es distinta a la de épocas anteriores en que se diluía la parte agresiva o dolorosa de la vida, como ocurre en obras de Cueto, *El pastor Turulato* y *Fábula del león y el ratón* (p. 2013), o de Román Calvo, *Delgadina y la*

*reina su madrina* (e. 1994), con el fin de que el material fuera agradable para el público infantil. Con esta propuesta tonal, el autor contribuye a la nueva visión que se tiene sobre el teatro infantil y juvenil en la actualidad, como ya hemos comentado en los capítulos anteriores. No obstante, el autor se aleja de una postura didáctica y simplista, para ofrecer una postura reflexiva y abierta a temas que antes se consideraban inapropiados para los jóvenes, como la violencia familiar y la muerte (tema recurrente en Olguín).

Sumado a lo anterior, el autor aprovecha rasgos de la lírica tradicional de la zona de Veracruz para crear canciones, sones, que avanzan y comentan la anécdota. Por un lado, este recurso ofrece la oportunidad de que el público experimente manifestaciones culturales tradicionales, así, se mantiene vivas y no se quedan en un nivel informativo. Por otro lado, se integra la poesía en el teatro, se hace ver, como es común en el archipiélago de lo fantástico, que el teatro también explora los recursos estéticos del lenguaje. Y por un lado más, los recursos líricos son un medio para dialogar con la estética del teatro comunitario y la del compromiso social, ya que favorece una conciencia colectiva, muestra la riqueza cultural y propone discursos sobre situaciones sociales.

Como ya vimos en el capítulo 2, Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público se compone de obras que aportan una visión compleja y enriquecida de la vida y del imaginario a los niños y a los jóvenes; se otorgan herramientas para que ellos mismos construyan sus interpretaciones y se alejan de un tono prescriptivo y proponen desafíos escénicos. En específico, en *La maizada*, se incluyen textos narrados, teatro de sombras y acciones que requieren una representación simbólica (la muerte de la bruja, la lluvia, personajes que vuelan...). La incorporación de *La maizada* en esta colección corresponde con dichas líneas editoriales. Al igual que *Bajo tierra*, la puesta en página de esta obra hace notar que Paso de Gato está abierta a la integración otros géneros literarios en las obras de teatro y de presentarlo con sus características propias; en específico, estructura en versos y estrofas. Esta obra, como las de Szuchmacher, como *Príncipe y príncipe* (e, 2008, p. 2012) y *Un niño perfecto* (p. 2012), es prueba de que lo fantástico no es un mundo simplificado, ni siquiera para el público infantil y juvenil, ya que se ofrecen imágenes de múltiples interpretaciones, facilita la introducción de temas complejos y de diversos puntos de vista. Por último, colocar la obra de un autor ya reconocido por sus textos para un público adulto —como Chabaud, Zúñiga y Leñero, entre otros— al lado de creadores que han

formado una trayectoria especializada con el público joven —como Malpica, Hiriart y Szuchmacher— favorece una visión renovada del teatro infantil y juvenil y se le otorga prestigio.

#### *Recuento general*

Olguín es reconocido por sus propuestas escénicas, más propias al archipiélago de los juegos escénicos, como *La puerta de fondo* y *Belice*, ya que divide personajes, plantea planos de acción simultáneos y en la estructura altera el orden cronológico (Rascón Banda, 1997; Partida Tayzan, 2003a). Sin embargo, lo consideramos representativo de este archipiélago porque ha enriquecido la estética fantástica por medio de recursos propios de los juegos escénicos. Asimismo, encuentra puntos temáticos en común y que se vinculan con la existencia humana: la muerte (un tema recurrente), la memoria, el sentido de la vida y la crueldad humana.

Con estas propuestas dramáticas, el autor ha favorecido que en el archipiélago de lo fantástico se integren retos escénicos y que los temas sean vistos con una variedad mayor de puntos de vista. Por ejemplo, las obras de Garro proponen cuestionamientos sobre la situación social de la mujer, con la perspectiva de protagonistas abrumadas, sus conflictos adquieren dimensión por las imágenes y la poesía que la autora logra construir. Sin dejar de lado la exploración estética del lenguaje, Olguín propone más puntos de vista gracias a la estructuras: varios personajes enfrentan la muerte, así que retrata su mundo interior, el de los que lo acompañan e incluso de la misma muerte (en forma de La catrina en *Bajo tierra* y de las Parcas en *Dolores o la felicidad*). No se trata de un proceso evolutivo, no se trata de que Olguín “mejoró” las propuestas de Garro; más bien esta comparación hace ver los cambios en los intereses y las estéticas actuales, en que el autor desea plantear preguntas profundas y, en lugar de ofrecer respuestas, refleja al público símbolos y niveles de interpretación que permiten que cada uno construya su interpretación. Características de este tipo se encuentran en obras como *Los esclavos de Estambul*, de Carballido; *Las relaciones (sexuales) de Shakespeare (y Marlowe)* de Escalante; *Oriflama*, de Hernández; y *Príncipe y príncipe*, de Szuchmacher.

Por la estética cercana a lo metafórico y a lo imaginario, observamos que el archipiélago de lo fantástico construye un vínculo con la literatura, en específico



con la poesía, y con la cultura tradicional. En este sentido, Olguín contribuye a la dramaturgia con exploraciones del lenguaje al recrear diferentes formas de hablar, desde el rural y figurativo de los animales en *La maizada* hasta el elevado y antiguo de las parcas en *Dolores o la felicidad*, pasando por el picaresco del ayudante de Posada en *Bajo tierra*. Además, es recurrente que el autor integre versos propios o de fuentes clásicas o tradicionales, como canciones populares y fragmentos de monólogos de Hamlet o de poemas de José Juan Tablada. Este rasgo refuerza una valoración positiva de los recursos literarios en las obras de teatro, para el público y los creadores. La exploración del lenguaje es un punto de conexión entre la obra de Olguín y el archipiélago de lo discursivo, como en *El amor de las luciérnagas*, de Ricaño; *La ceguera no es un trampolín*, de Gaitán; y *Odio a los putos mexicanos*, de Gutiérrez Monasterio. Si bien estos autores no aspiran a escribir poesía, sí construyen imágenes metafóricas, cuidan el ritmo del lenguaje y emplean figuras retóricas como la repetición, la comparación y los epítetos.

A pesar de que la presencia de lo fantástico en las publicaciones se encuentre dispersa, este archipiélago está valorado positivamente, ya se que se incluye en colecciones que tienen como objetivo, entre otros, el reconocimiento y difusión de la dramaturgia nacional, como *La Centena y Nuestro Teatro* en Ediciones El Milagro; en *Cuadernos de Dramaturgia Mexicana* y *Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público* de Paso de Gato; y *Letras y Lecturas Mexicanas* de Fondo de Cultura Económica. Estas publicaciones, sobre todo las de la última editorial, favorecen la integración del género dramático en la literatura mexicana.

En suma, consideramos a Olguín un autor representativo del archipiélago fantástico porque ha sabido abordar temas complejos —como la postura ante la muerte y los motivos de la felicidad— sin forzar el estilo ni la estética. Se mueve con fluidez en los ambientes propios de lo fantástico: lo onírico, lo simbólico y lo legendario. Igualmente, ha sabido modificar estas referencias de acuerdo con el contexto actual, en que la convivencia con lo tecnológico y las crisis políticas han cambiado las formas de pensar y las dinámicas sociales. En consecuencia, es posible ver a las Parcas, al ángel y a la Catrina desesperadas y asombradas por la indiferencia y la abulia humana. Otro aspecto que destacamos es su maestría en el lenguaje, el cual se vuelve un puente entre lo teatral y lo poético. Olguín no solo introduce en escena figuras retóricas propias, de otros autores o de la lírica tradicional, sino que las dota de un sentido dramático. Los textos poéticos

generan ambiente e inciden en la acción dramática. Por eso, su lenguaje es una experiencia estética y un impacto para el espectador. Finalmente, el autor ha encontrado puntos de unión entre lo fantástico y los archipiélagos que están vigentes en la actualidad: lo discursivo y el compromiso social. Para Olguín, lo fantástico se vuelve un símbolo de los conflictos sociales: la violencia y la corrupción, por ejemplo; y una manera de analizar la forma de pensar de los personajes. De esta manera es posible entender lo que ocurre en el mundo interior de Dolores o de comprender la fascinación de Posada por la muerte.

### 3.3. El compromiso social: Víctor Hugo Rascón Banda

Víctor Hugo Rascón Banda (Chihuahua, 1948 – Ciudad de México, 2008) se formó como abogado y más adelante se dedicó a la dramaturgia. Parte de su vida se dedicó a la defensa de los derechos de autor. Al respecto, ocupó cargos como presidente de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem) y vicepresidente de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. Se le identifica con la “Nueva dramaturgia”, como a Berman, González Dávila, Liera y Azcárate, entre otros que mencionamos en el apartado 1.6. Sus obras corresponden al archipiélago del compromiso social, como *Voces en el umbral* (e. 1977, p. 2007), *Sazón de mujer* (e. 2001, p. 2007), *Playa Azul* (e. 1982, p. 1996) y *Table Dance* (e. 2006, p. 2007). Por lo general, los temas que aborda son las consecuencias personales de los abusos de poder, como en *Playa Azul* y *Por los caminos del sur* (e. 1996, p. 2009); la violencia social y familiar en algunas regiones del país, *La fiera del Ajusco* (e. 1983, p. 1985) y *Contrabando* (e. 1991, p. 1993); y la marginación de los pueblos indígenas, como *Apaches* (e. 2004, p. 2005) y *La mujer que cayó del cielo* (e. 1999).

En las colecciones que estudiamos, se han publicado diecinueve títulos de este autor —contando las dos apariciones de *Los ejecutivos* (1995); una vez en La Centena, 2003, y otra en Colección Rascón Banda, 2009, es el único texto que se repite—. El resto de los títulos se encuentran en la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana; Teatro, Nuestro Teatro, Ediciones Especiales y La Centena de Ediciones El Milagro; la revista *Paso de Gato* y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato; y El Espejo de Godot, Círculo Lector y Colección Rascón Banda de Libros de Godot. Como se observa, es un autor presente en casi todas las editoriales que estudiamos. Esta situación implica un

reconocimiento y una valoración positiva de su producción; incluso, como estudiamos en los capítulos anteriores, es un referente para la dramaturgia y para la conformación de colecciones, como *El Espejo de Godot* y *Colección Rascón Banda*. Para comprender su influencia, analicemos tres de sus obras más representativas.

*Los ejecutivos* (e. 1995, p. 2003)

*Los ejecutivos* se estrenó en 1995 con la dirección de Luis de Tavira en el Ciclo de Teatro Clandestino de la Casa de Teatro, A. C., y se ha publicado en dos ocasiones, en La Centena de Ediciones El Milagro en 2003 y en la recopilación *Teatro clandestino de Rascón Banda* de la Colección Rascón Banda de Libros de Godot en 2009. La acción ocurre en la sala de juntas de las oficinas centrales de un banco mexicano. Mientras esperan a otros colegas para una reunión con altos mandos, dos jefes discuten cómo han sobrellevado en sus respectivos departamentos las consecuencias del “error de diciembre”.<sup>59</sup> En estas conversaciones, el público se entera de la situación social de ese momento y de cómo los bancos ejercieron estrategias en perjuicio de sus clientes y, aún así, recibieron apoyo del gobierno. Al final, ambos reciben la notificación de que son despedidos debido a un recorte de personal.

Con esta obra, el autor denuncia los mecanismos neoliberales y las maniobras abusivas que los bancos cometieron como consecuencia de la crisis económica de 1994. La denuncia y el análisis pueden aplicarse a los contextos actuales debido a que se desmenuzan justificaciones que se escuchan todavía en los bancos y la prensa: se explica en los medios que conviene proteger a los bancos para no impactar en la economía de los individuos; sin embargo, dicha protección justifica el cobro elevado de intereses y la especulación con fondos de particulares. Ergo, es falso el interés por proteger la economía de los individuos.

Las circunstancias y el carácter de los protagonistas son un medio para criticar la ideología y el proceder neoliberal. Charly, 35 años, representa a los jóvenes individualistas que ascienden y tienen aspiraciones de clase y conciben

---

<sup>59</sup> México tuvo una crisis económica en 1994 que provocó la devaluación del peso en el inicio de la administración del presidente Ernesto Zedillo. Su causa fue la falta de reservas internacionales y tuvo repercusiones internacionales. En México, se le conoce como “el error de diciembre”, una expresión creada por el presidente anterior, Carlos Salinas de Gortari, para adjudicar el problema a su sucesor y no a su gobierno.

el éxito en aspectos como vestir y comer bien, y disfrutar de lujos. Adopta una actitud poco empática con los deudores —“No es mi problema”, es su frase recurrente— y no tiene miramientos para ejecutar planes que afecten a otros. En cambio, Richard, de 45 años, es el padre de familia que ha ascendido por su trabajo y tiene dificultades para mantener un nivel de vida propio de clase media alta, ya que pretende mantener a sus hijos en escuelas y condiciones de prestigio. Aunque le gustaría una apariencia semejante a la de Charly, no tiene la formación ni el gusto. Estos rasgos hacen que tenga cargos de conciencia ante las actividades negativas que implica su trabajo, pero obedece con el fin de mantener su estatus. El despido en el desenlace deja claro que las acciones neoliberales son insostenibles y terminan afectando incluso a quienes las ejecutan. Como un acto de conciencia social, Charly declara, “ese sí es mi problema”.

Esta obra es representativa del archipiélago de compromiso social, pues es un buen ejemplo de las características que estudiamos en el apartado 1.3: plasma con detalle una situación real con fines de denunciar un conflicto social; se basa en fuentes testimoniales o documentales; y la estructura responde más al retrato de las circunstancias más que a desarrollar una anécdota; por tanto, no cumple por completo el “modelo aristotélico”. Bajo estas condiciones, el autor aprovecha los recursos melodramáticos para recrear una situación cotidiana que interese al público y para generar tensión entre todos los factores que entran en juego en determinados problemas. En este caso, el contraste entre los dos protagonistas y el personaje secundario, que aparece unas cuantas veces, sirve para comentar las maniobras del banco (las cuales conoció el autor gracias al largo periodo en que trabajó en empresas internacionales). Un mecanismo semejante ocurre en *Tabasco negro* (e. 1996, p. 2009), en que las relaciones personales son un reflejo de las dinámicas entre los sectores sociales: el funcionario de Petróleos Mexicanos (los gobernantes) se encarga de ocultar los datos sobre los daños sociales y ambientales de la extracción de petróleo con tal de obtener mayores beneficios; su hija (los jóvenes e hijos de clase media), que se beneficia del dinero y el poder del padre, lo critica, pero no actúa; su amante (los trabajadores), que es a la vez su asistente, se vuelve su cómplice hasta el momento en que encuentra otra oferta laboral; la mujer de la limpieza (el pueblo que recibe favores puntuales) mantiene una imagen idealizada del jefe para continuar recibiendo su apoyo económico, a pesar de las condiciones extenuantes de su trabajo y tampoco asume sus propias capacidades ni responsabilidades.

En ambos textos dramáticos, se presentan tres puntos débiles. El primero es la omisión de datos específicos que favorezcan la comprensión para quienes no conozcan el contexto. Por ejemplo, enterarse en qué consistió el “error de diciembre” y cuáles fueron todas las consecuencias para los deudores durante dicha crisis. Tal ausencia afecta a la comprensión y, erróneamente, se puede creer que la obra consiste meramente en una anécdota sobre dos personas que pierden su trabajo y que no hay tensión dramática. El segundo punto débil es el desenlace ya que puede resultar moralizante y complaciente, lo primero porque los responsables, los banqueros en *Los ejecutivos* y el funcionario en *Tabasco negro*, se quedan solos y son alcanzados por las consecuencias de sus malas acciones; lo segundo porque, si ocurre este final negativo, la confrontación se diluye para el público, se puede generar la idea de que no hay necesidad de actuar ni criticar pues, tarde o temprano, las personas responsables sufrirán las consecuencias. El tercer punto es que se focaliza el problema en los trabajadores subalternos y no en los responsables finales. No se puede negar la responsabilidad de los dos banqueros en *Los ejecutivos*, pero finalmente, arriba de ellos hay personas más poderosas que están desdibujadas en la pieza teatral. Lo mismo ocurre con *Tabasco negro*, no se ahonda en las acciones del líder del sistema, el director de Petróleos Mexicanos ni el presidente de la república. Como el autor mantiene una postura clara y detalla los factores problemáticos, este punto débil no anula la postura crítica. Ambos problemas dramáticos dejan de aparecer en obras de escritura posterior, como veremos en los ejemplos posteriores.

La publicación de *Los ejecutivos* en La Centena en 2003 representa un reconocimiento a la producción dramática y a la influencia de Rascón Banda. Recordemos lo visto en el capítulo 2: esta colección tuvo como objetivo mostrar lo representativo de la literatura mexicana del último cuarto del siglo XX. Su integración al canon mexicano favorece una visión del teatro como un punto de discusiones de orden político y social, no solo se consideran los valores literarios y los escénicos. Con esta visión, los editores establecen que el teatro tiene relevancia social y puede mantener vínculos con su comunidad. Por otro lado, su publicación en la Colección Rascón Banda, como vimos en el capítulo 2, hace evidente que el autor, aparte de ser un referente dramatúrgico, se vuelve un modelo editorial; es decir, hay colecciones cuyos hilos conductores son las características del teatro de este autor: Colección Rascón Banda y El Espejo de Godot.

El libro en que se incluye *Los ejecutivos, Teatro clandestino de Rascón Banda* contiene dos obras del mismo periodo, 1994-1996, y responde a los principios de “teatro clandestino” que estableció Vicente Leñero, en el que urgía a los autores a responder a las problemáticas inmediatas y plantear preguntas y análisis necesarios para denunciar y comprender el contexto; de hecho, se primaba el compromiso social frente a los valores dramáticos (Mijares, 2009). Así pues, este libro propone un diálogo con obras que trataron temas específicos del momento (la crisis económica y las explosiones en Tabasco en 1994 y 1995) y, con su publicación, se asume que hay un interés vigente, lo cual es cierto tal como hemos analizado. En consecuencia, esta colección propone análisis y discusiones sobre temas sociales de diferentes momentos y regiones; igualmente, el lector puede contrastar el pasado con el presente y con obras de otros autores de la colección: Zúñiga y Román.

Sazón de mujer (e. 2001, p. 2007)

*Sazón de mujer*, estrenada en 2001 bajo la dirección de José Caballero y publicada en 2007 en *Mujeres desde el umbral*, —junto dos obras más: *Voces en el umbral* (e. 1977, p. 2007) y *Sabor de engaño* (e. 1992, p. 2007)— en El Espejo de Godot de Libros de Godot. Fuera de las colecciones que estudiamos, CAEN Editores, de Baja California, publicó esta misma obra de teatro junto *Table Dance* en 2001 en su serie Inéditos. La obra ocurre en un festival gastronómico donde tres mujeres de diferentes procedencias presentan sus guisos. Mientras cocinan, cada una relata su historia por medio de un monólogo. María Müller es una menonita que vive aislada porque su marido e hijo se van a trabajar al norte (perdieron sus tierras por los intereses elevados del banco), su hija se casa y su comunidad no ve con buenos ojos a una mujer sola.<sup>60</sup> Consuelo Armenta es una maestra rural que se separa de su primer marido porque es violento y entra a la cárcel por involucrarse con el narcotráfico. Amanda Campos formó parte de la Liga Comunista 23 de septiembre, participó en el atraco a un banco y es la única que sobrevive después

---

<sup>60</sup> Como ya comentamos en el capítulo 1, los menonitas son una comunidad religiosa de ascendencia alemana que se asentó en territorios de Chihuahua.

de una persecución policial; para mantenerse escondida vive en la región tarahumara y viste ropas tradicionales de esta comunidad.<sup>61</sup>

Como explicamos en el apartado 1.3, el tema es una denuncia a la violencia, que se manifiesta en la discriminación, las agresiones físicas y la exclusión y que tiene su origen en la estructura social, las creencias y las dificultades para integrar la diversidad social, entre grupos y en entre individuos de la misma comunidad. Los problemas evidentes e inmediatos tienen que ver con el machismo y el narcotráfico que hacen que Consuelo se separe de su marido y huya para proteger a sus hijos; los intereses elevados y los embargos bancarios fuerzan al marido y al hijo de María a buscar trabajo en EUA y ella se quede sin noticias de ellos; la represión a la oposición política orilla a las protestas violentas y a que Amanda termine escondiéndose en una comunidad indígena que también cuenta con rasgos violentos, según ella, en las tesgüinadas siempre hay muertos.<sup>62</sup>

Como apunta Mijares (2006), las tres mujeres son “paradigmas de subversión”, apuntan los momentos en que los valores de su correspondiente comunidad entran en crisis. Por medio de sus transacciones y sus escapes, ellas ponen en duda los conceptos comunitarios de identidad, patria, progreso, verdad e historia para sí mismas y para el público. Sumamos a las observaciones de Mijares, que el autor da cuenta de cada comunidad al retratar a mujeres excluidas, ya sea de manera voluntaria o impuesta. Por ejemplo, las diferencias en cómo la comunidad menonita trata a María con y sin familia resaltan sus valores y sus puntos débiles: interés por no mezclarse con el resto de la sociedad, roles bien definidos, honestidad y disciplina.

Como en *Los ejecutivos*, Rascón Banda emplea fuentes testimoniales y documentales tal como las consignas al principio del texto —entrevistas con dos mujeres chihuahuenses para hablar sobre Concepción y Amanda, y datos extraídos del libro *Del chile pasado a la rayada: el arte de la conservación en la cocina chihuahuense* (1996) de Perla Gómez Caballero, para María—. Sin embargo, el tratamiento dramático es distinto debido a que el autor no se interesa tanto por

---

<sup>61</sup> La Liga Comunista 23 de septiembre se fundó en 1973 y fue una organización política y militar de tendencias marxistas cuyo propósito era instaurar el socialismo en México. Su nombre se debe a la fecha en que el grupo asaltó el cuartel de la sierra Madera, en Chihuahua.

Recordemos lo dicho en el capítulo 1, los tarahumaras, autodenominados rarámuris, son un grupo indígena que habita el noroeste de México.

<sup>62</sup> Las tesgüinadas son fiestas en que se bebe un fermento de maíz, el tesgüino. Esta actividad, junto el cultivo de maíz, mantiene la cohesión y la resistencia de los tarahumaras. Son reuniones donde se establecen alianzas, acuerdos y matrimonios. En ocasiones, hay conductas violentas provocadas por el emborrachamiento.

el retrato detallado de la realidad, ni por las explicaciones informativas ni por el uso de los recursos melodramáticos. Más bien, escribe monólogos con un tono introspectivo, confesional, que se logra al ubicar a las mujeres en la cocina de una feria, como explica Silka Freire (2012), se vuelve público un espacio privado que, por las asociaciones culturales, favorece conversaciones emotivas e íntimas. El tono reflexivo y personal se logra también gracias al empleo del lenguaje (y del monólogo), que es mucho más cuidado que en *Los ejecutivos* y *Tabasco negro*, pues ya no se emplea únicamente para retratar las condiciones sociales de los personajes sino para explorar las relaciones del mundo interior con el contexto. En consecuencia, el autor establece ritmos distintos entre las tres mujeres. El contraste más evidente está entre María Müller y Consuelo Armenta; la primera habla con frases muy cortas y con repeticiones de nombres y estructuras gramaticales; la segunda, emplea oraciones más complejas, usa figuras retóricas y organizadores de discurso. Por tanto, el tono y el lenguaje son evidencias de los cambios de estética, más cercano a lo discursivo —como veremos con más detalle en la siguiente obra—, que el autor experimentó durante su producción dramática, manteniéndose todavía dentro del archipiélago del compromiso social.

La inclusión de esta obra en *Mujeres desde el umbral* favorece que el lector perciba el interés constante del autor por denunciar la situación marginal de las mujeres en México, desde los inicios de su producción con *Voces en el umbral* hasta su producción más reciente, como la pieza que nos ocupa. La conjunción de estas obras, que son de diferentes periodos, genera una noción en el lector de lo que aún hace falta para mejorar las condiciones sociales de las mujeres. Además, la inclusión de este título y de *¡Viva el teatro! Tres obras, tres momentos* en *El Espejo de Godot* evidencia que Rascón Banda es un referente para los criterios editoriales: esta colección pretende cuestionar las problemáticas sociales y promover los debates al respecto, entre los textos y el lector, por medio de obras que cuentan con fuentes testimoniales y documentales y tienen un ánimo por denunciar las condiciones sociales.

*Table dance* (e. 2006, p. 2007)

*Table dance* se estrenó en 2006 y se publicó en 2007 en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. Como mencionamos anteriormente, este texto se



publicó en 2001 en la serie Inéditos de CAEN Editores, de Baja California. La obra está inspirada en el incendio de la discoteca Lobohombo, localizada en la Ciudad de México, el 20 de octubre de 2000 (Caballero, 2008). Estos sucesos están modificados para centrarse en un centro nocturno y en la vida laboral y personal de tres bailarinas de *striptease*: Charityn, una “jinetera” que busca sacar provecho de los clientes y las compañeras; Ludmila, una rusa que no sabe español, que por carencia de trabajo en su ciudad aceptó bailar en centros nocturnos, la han llevado a varios países, ahora la persiguen y no tiene sus documentos; y Jacqueline, una mexicana que se hace pasar por venezolana para atraer más clientes. Las tres están vigiladas por el gerente, la “mami” —una regenteadora— y “el licenciado”, quien tiene el poder sobre el establecimiento. La obra culmina con el incendio accidental del local, dejando todos los conflictos inacabados.<sup>63</sup>

Esta anécdota funciona para dar a conocer la situación real de las mujeres que se dedican al *table dance*: la explotación laboral, el abuso de poder, la migración ilegal, el empleo de la discriminación para mantener al grupo controlado. Por ejemplo, el gerente y la mami propician los conflictos internos para que no haya alianzas entre las jóvenes: la mexicana se queja de que no es valorada como la rusa, pero a su vez, desprecia a las centroamericanas recién llegadas. Así que cada protagonista se vuelve una representación de un sector. Rascón Banda da voz a los grupos marginados y expone las maneras en que la gente puede caer en redes de explotación como estas. Encima, se exhibe cómo se limita la libertad de las bailarinas para que no puedan salir de la red, se les ofrecen préstamos que no pueden pagar, se les quitan los papeles, se les dan ciertos lujos y privilegios de los que les cuesta desprenderse frente al resto de carencias, etcétera.

El tema se complementa con otros: la corrupción, que se encarna primordialmente por el gerente. Por sus conversaciones con la mami y las bailarinas, se sabe que el local ha sido clausurado varias veces como parte de un juego de poder entre las autoridades y el licenciado, de quien no se sabe mucho, pero se infiere que cuenta con dinero e influencia en el gobierno y la mafia. Así que las condiciones reales del local no importan, más bien, lo que cuenta son las influencias, el poder económico y la violencia que se puede ejercer. Por

---

<sup>63</sup> En Cuba, se conoce como “jinetera” a las prostitutas que después de la revolución batista a la fecha ejercen su profesión a cambio de bienes, como alimentos, y servicios con clientes extranjeros. Aunque su actividad es ilegal, las autoridades hacen de vista gorda pues favorecen el ingreso de dólares y euros, lo cual moviliza la actividad económica del país.

consiguiente, se descuidan las medidas de seguridad y todos mueren. Con este incendio, el autor plantea un final semejante a *Tabasco negro* y *Los ejecutivos* con una variación, ahora todos son afectados: explotadores, explotadas y clientes. Con esto, desaparece por completo el toque esperanzador de aquellos desenlaces. De este modo, se favorece que el público reflexione, cambie de actitud, se informe o discuta el tema con otras personas.

Los recursos de esta obra se acercan más a *Sazón de mujer* que a *Los ejecutivos*. Por una parte, porque vuelve a poner a tres protagonistas femeninos y les da un espacio para manifestar su mundo interior, el cual tiene mayor peso que las circunstancias externas. Gracias a este recurso, el público puede conocer las maneras en que se internalizan las creencias y las condiciones impuestas. Por otro lado, porque la representación se aleja de los recursos realistas: hay interludios en que las chicas bailan (y son una denuncia a las fantasías que se alimentan en estos lugares), hay rompimientos cómicos y escenas en las que se emplean recursos fantásticos. Por ejemplo, el sueño premonitorio del incendio que acabará con el local que, encima de tener un sentido literal, se vuelve un símbolo de la naturaleza destructiva de sitios como estos donde hay explotación laboral y sexual, tráfico de drogas y corrupción.

El empleo de recursos fantásticos no es nuevo para el autor; de hecho, lo enlaza con sus primeras obras, como *Voces en el umbral* y *Playa azul*. En todos los casos, el autor utiliza lo fantástico para discutir la realidad social, la variación entre aquellos textos y el más reciente es el aprovechamiento para hablar de la multiculturalidad, la simultaneidad de significados en los discursos y para generar ritmos diversos en la argumentación de un tema. Estos rasgos se acercan al archipiélago de lo discursivo. Si tomamos en cuenta que Rascón Banda ha sido referencia para la dramaturgia del norte, tal como vimos en el capítulo 1, reconocemos que en esta obra el diálogo viene de vuelta, es decir, Rascón Banda aprende y aplica la estética y los recursos de los autores que lo han tomado de referencia, como Corella, Salcedo y Galindo.

Aparte de que la inclusión de Rascón Banda en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana es un reconocimiento a la obra reciente de este autor, su inclusión nutre la discusión de temas sociales que se encuentran en esta colección, como el narcotráfico, la violencia en las estructuras sociales y la corrupción. Su aportación radica sobre todo en la incorporación de fuentes testimoniales y documentales, y en su análisis. Como la publicación fue anterior al estreno, la obra carece de

créditos. Esta acción refleja confianza en el contenido y en la calidad del material dramático. Sumado a lo anterior, este texto favorece la diversidad regional en la dramaturgia y en hacer notar que los intereses son distintos en cada territorio. Su caso principalmente se identifica con la dramaturgia del norte, donde el narcotráfico y la violencia a las mujeres son temas recurrentes.

#### *Recuento general*

Rascón Banda es el representante primordial del archipiélago del compromiso social en el periodo estudiado, 1984-2015. Su aporte a la dramaturgia es el apego a las fuentes documentales y testimoniales y las maneras de emplear el lenguaje y de construir los personajes para favorecer la denuncia y el análisis de contextos sociales. Por otro lado, es referente de calidad y de contenidos para varios autores, sobre todo, para los que se identifican con la dramaturgia del norte, como hemos estudiado en el capítulo 1. Rascón Banda ha establecido diálogos artísticos con dicho grupo de autores. Él ha aportado perspectivas críticas sobre la sociedad como en *Los ejecutivos* y *Tabasco negro*, y después, aplicó rasgos estéticos y estilísticos de los archipiélagos de lo discursivo y lo fantástico con el fin de profundizar en el análisis de las formas de pensamiento y generar niveles de interpretación, como en *Sazón de mujer* y *Table dance*. Esta comunicación ha ayudado a fortalecer la dramaturgia de este autor, que al inicio comete omisiones, cabos sueltos o finales que pueden afectar a su postura general. Más adelante, estos problemas dramáticos desaparecen o logran minimizarse por la fuerza del contenido, del lenguaje y de los personajes. Gracias a su presencia constante en las editoriales, podemos observar estos cambios que ya apuntaba Mijares (2006).

En el ámbito editorial, resulta significativo su inclusión en antologías de Ediciones El Milagro que tienen el propósito de dar a conocer un tipo de dramaturgia: *La nueva dramaturgia*, en que se reforzó el concepto de “nueva dramaturgia” una década después de su aparición y en *El diván. 25 autoconfesiones*, que es la prolongación de un proyecto francés que ya detallamos previamente. Su influencia ha llegado a ser tal que incluso ha sido modelo para crear líneas editoriales en Libros de Godot, para las colecciones El Espejo de Godot y Colección Rascón Banda. Aunque su número de títulos es reducido, la discusión entre los títulos es dinámica. En la primera colección, la atención se centra en la violencia y el narcotráfico y se establecen semejanzas con Ayhllón y

Román, dos autores de la región central del país. Así que se plantea una unidad en la diversidad de estilos y temas. En la segunda colección, él es el punto de referencia y el principio de “teatro clandestino”; así que se habla de problemas puntuales, como los que mencionamos en *Tabasco negro* y *Los ejecutivos*, y otros autores emplean un estilo semejante, Román (que también aparece en *El Espejo de Godot*) y Zúñiga. La publicación de este título diez años después del movimiento de teatro clandestino manifiesta un interés por mantener viva la discusión sobre problemas que siguen vigentes, pero con nuevos síntomas.

Por el reconocimiento literario y dramático de Rascón Banda que hemos constatado, se puede considerar una carencia significativa en Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica. Sumemos a estas razones, que su antecedente, Vicente Leñero, ya está incluido con sus obras completas. La incorporación del autor de *Los ejecutivos* a esta colección representaría una mayor difusión, pues la distribución es de mayor alcance que las editoriales especializadas, como Ediciones El Milagro, y porque cuenta con posibilidades de dar continuidad a los proyectos, y completar la labor que inició Libros de Godot.

### 3.4. El mundo sórdido: Hugo Abraham Wirth

Hugo Abraham Wirth (Ciudad de México, 1981), estudió actuación y, luego, dramaturgia en talleres y cursos con profesionales como Sanchis Sinisterra, Olgún y Raúl Quintanilla. Sus piezas dramáticas corresponden al archipiélago del mundo sórdido, como *Despojos para un lunes* (e. y p. 2009) y *La fe de los cerdos* (e. 2004, p. 2007), y algunas más al de lo discursivo, como *Tangram* (e. 2012, p. 2013), que aún mantiene una estética estrecha con el primer grupo de textos dramáticos. Por lo general, este autor se interesa por representar el mundo de las clases bajas o media/bajas y aborda temas como la mediocridad, las dificultades sociales y personales para salir adelante, la drogadicción, las perversiones sexuales y la violencia familiar.

En las colecciones que estudiamos, ha publicado cinco piezas dramáticas en la revista *Paso de Gato*, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y Artes Escénicas Serie Dramaturgia de Paso de Gato; y Teatro Emergente de Ediciones El Milagro. Como mencionamos en el apartado 1.4, desde la década de 1990 la producción de obras que corresponden al mundo sórdido se ha reducido considerablemente.

Ante tales condiciones, consideramos que la presencia de este autor es positiva y que ha adquirido relevancia, como lo veremos con el análisis de dos obras suyas.

*La fe de los cerdos* (e. 2004, p. 2007)

*La fe de los cerdos* se estrenó en 2004 en la Muestra Nacional de Joven Dramaturgia en la ciudad de Querétaro bajo la dirección de Uriel Bravo y se publicó en 2007 en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. La anécdota se resume en las acciones de Fabián, quien sufre esquizofrenia, por salvar a su hijo recién nacido del entorno y por vengarse de su esposa, Catalina, y sus cuñados, Bernardo y Toby, quienes lo maltratan física y psicológicamente. Estos últimos tres son hermanos, se dedican al narcotráfico y dirigen una taquería para disimular su negocio principal.

El tema es el mecanismo destructivo de los seres humanos que pervive, por un lado, por las actividades ilícitas, como las drogas y la piratería; y, por otro, por las afectaciones psicológicas: Toby tiene retraso mental, Fabián sufre esquizofrenia, Bernardo manifiesta rasgos sádicos y mantiene una relación incestuosa con su hermana Catalina. Todos ansían prosperar y salir de la podredumbre en que viven, la cual es retratada por el espacio: la bodega donde Fabián y los hermanos refrigeran, destazan y cocinan a los cerdos para la carne de los tacos. Bernardo ha alcanzado cierto dominio en el barrio; sin embargo, sus condiciones no son suficientes ni propicias para alcanzar cierto bienestar. Por tanto, ejerce la violencia contra los que están en su poder, lo que cierra su círculo vicioso. Fabián, el protagonista, reacciona ante estas circunstancias, pero también de manera destructiva, para soportar los abusos se ha vuelto adicto a la cocaína y, como consecuencia, se encuentra en un estado esquizofrénico —ve y escucha a Modesta, una ladilla interpretada por un hombre vestido de mujer, quien le da órdenes para ejecutar la venganza—. A pesar de estos desastres, el autor incluye contrapuntos positivos de mayor o menor profundidad que sirven para demostrar que es posible un mundo mejor y para aumentar la tensión y el agobio en la obra; por ejemplo, el cariño de Fabián a su hijo, la solidaridad entre los hermanos, las referencias a famosos con vidas prósperas y resueltas, y los mensajes positivos de la radio.

Wirth emplea los recursos melodramáticos para llevar a los personajes a situaciones límite y provocar reacciones incómodas en el público. El humor negro

es el recurso que proporciona dimensión al material dramático. Aunque no existe un punto de vista crítico —característica común en este archipiélago—; la ironía y el cinismo favorecen que el espectador no se identifique con los personajes y tampoco los victimice. De este modo, el público cuenta con una base para reconocer algunos factores problemáticos de la sociedad: la situación de estos personajes, en parte, se debe a su vinculación con el tráfico y el consumo de drogas.

Son notorias las semejanzas con González Dávila, el fundador de este archipiélago: las situaciones límite, los personajes excéntricos y marginales, el tono escandalizador, el ambiente sofocante y limitado, y los temas tabú. Hay algunas variaciones que tienen que ver con los cambios de época, en *La fe de los cerdos* (e. 2004, p. 2007), los temas tabú que se exhiben son la sexualidad de las personas con discapacidades mentales, el consumo de drogas, el disfrute de ejercer la violencia y la transexualidad. Ahora bien, las diferencias de estilo entre ambos autores resultan relevantes pues aligeran los puntos débiles de esta estética. Wirth incluye contrapuntos positivos que favorecen una visión más equilibrada del entorno y disminuyen la narrativa que analizamos en el apartado 1.4: “los de fuera son malos y nosotros somos víctimas”. A esto se suma el equilibrio entre la brutalidad y el absurdo que reconoce García Barrientos (2007) en la contraportada de la publicación, así como la intriga que se genera con una estructura que altera el orden cronológico, rasgo sobre el que ahondaremos en *Intervenciones*.

La observación de Zavel Castro (2017) sobre *Despojos para un lunes* es aplicable a esta obra: el autor da visibilidad a sectores marginados y los retrata de manera coherente, evitando los estereotipos de las clases bajas que se han difundido desde las películas de cine de oro mexicano. Esta acción es significativa porque contribuye a generar una visión más compleja de las clases bajas y de sus problemáticas. En consecuencia, su finalidad no es provocar (o no únicamente) sino hacer ver a otros sectores cómo las carencias afectan a la ideología y a la conducta.

Así que hay un interés psicológico y social en las obras de Wirth. Este se puede considerar un aporte del autor al mundo sórdido que, por lo general, se interesa únicamente en los factores sociales y los rasgos psicológicos no se analizan, son un recurso accesorio o quedan muy simplificados. En cambio, Wirth, logra conjuntarlos. Por una parte, el autor explora cómo las condiciones

extremas de la pobreza afectan al estado emocional y mental de los individuos. Plantea conexiones entre el ambiente y la ansiedad, la violencia, la frustración y los patrones repetitivos. Por otro lado, el autor detalla los aspectos económicos y sociales de las mismas condiciones de pobreza. Por ejemplo, la carencia de recursos y oportunidades los orilla a cometer actos ilícitos o violentos que producen círculos viciosos, como el tráfico de drogas y los negocios sucios, que, en lugar de resolver la situación económica o los problemas de raíz, los hunde.

Una peculiaridad de este texto es la inclusión de Modesta, que vincula la visión sórdida con lo fantástico. Este personaje es interpretado por un travesti y es una visión de Fabián: una ladilla que le da órdenes. De este modo, el autor refleja el aparato psicológico dañado del protagonista, muestra las motivaciones para dejar de cuidarse a sí mismo (ya no se baña, ya no se afeita...), representa el enojo acumulado y las ideas que alientan sus ánimos de venganza. De este modo, este elemento fantástico nutre el tono sórdido y el humor negro, y facilita que el público reconozca que las limitantes no solo son sociales, sino además son de naturaleza psicológica.

Este texto es de las primeras publicaciones de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana, es el número 2. Por lo cual, sirve como presentación de los principios de la colección. Con este título, la editorial manifiesta su interés por autores emergentes, por los problemas sociales y por estéticas que movilicen al público. El siguiente número, *El jardín de las delicias*, corresponde al fundador de la estética del mundo sórdido, González Dávila. Así que el vínculo es innegable. Ambos textos reflejan mundos ahogados en problemáticas sociales —la violencia, la drogadicción, la pobreza— que cierran las posibilidades para construir una vida con los derechos esenciales y en condiciones dignas. La inclusión de obras con una visión más analítica complementa el valor acusatorio de estos dos títulos, como *Table dance* (e. 2006, p. 2007), de Rascón Banda, que analizamos en el apartado anterior; *El niño y la virgen* (e. y p. 2007), de Celaya; *Testimonial con V de vergüenza* (e. 2012, p. 2013), de Corella. De este modo, la colección conforma una visión comprometida con la denuncia y el análisis de los problemas sociales.

*Intervenciones* (e. 2012, p. 2013)

*Intervenciones* se estrenó en 2012 como parte del laboratorio escénico de El Manatí Rosa Colectivo Escénico, se ha representado en viviendas de la Ciudad de

México, ya que se evita, en la medida de lo posible, su montaje en teatros con la finalidad de generar un ambiente cercano a lo real. El texto dramático se publicó en 2013 en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. Todo ocurre en una misma habitación en diferentes momentos. La trama central gira en torno la investigación de Martín para saber qué fue de su madre desaparecida, Verónica. Así que acude al departamento donde vivían en su infancia. Los hechos que descubre son que el casero, Rafael, maltrató psicológicamente a su madre para someterla y violarla continuamente. De esa relación, nació Viridiana. Después, el casero mandaba mensajes anónimos a dos inquilinas para seducirlas. Cuando ellas se resistieron, él las torturó y mató. Verónica que las quería salvar, termina cortándose la lengua. Finalmente, Martín se da cuenta que ha cometido incesto con su media hermana, Viridiana, y están por tener un bebé. Rafael termina sometiéndolos a ambos.

De esta trama tan complicada, el tema que se dilucida es la capacidad para minar la voluntad y la estabilidad emocional de una persona por medio del maltrato psicológico; por ejemplo, mensajes anónimos, mover objetos, meter cizaña, separar a seres queridos y dar indicaciones absurdas. Este mecanismo es posible porque, como señala Martínez (2012a), los personajes se sienten solos y ansían sentirse amados. Aunque esta temática corresponde al ámbito psicológico, Wirth le da una dimensión social al mostrar cómo las condiciones económicas y de vivienda afectan al mundo interior —por el encierro, la ansiedad y la evasión— y al evidenciar que se forma un círculo vicioso entre todos los personajes, incluidos los niños y los ausentes.

Los dos recursos que primordialmente facilitan que el público conecte con esta trama tan enrevesada y violenta son el retrato consistente de los personajes y la estructura que altera el orden temporal. Sobre el tratamiento de los personajes, observamos que el autor detalla consistentemente rasgos externos, como la condición social, la forma de hablar, la ideología determinada por las condiciones y construye un patrón de conducta que facilite la comprensión de las perversiones, la crueldad y las carencias. De este modo, los personajes tienen una apariencia “normal” o inocente, y poco a poco se revela su mundo oscuro; esta gradualidad los vuelve verosímiles y confronta al público sobre su grado de “normalidad”.

Al respecto de la estructura, el autor aprovecha las exploraciones que se han hecho en archipiélagos como los juegos escénicos y lo discursivo, para alterar el



orden cronológico y sobreponer personajes de diferentes épocas en el mismo espacio con la finalidad de generar tensión, intriga y provocar que el público elabore y compruebe inferencias y predicciones a lo largo de toda la obra. En las primeras escenas, el lector o el espectador percibe un mundo hiperrealista. Sin embargo, más adelante, cuando el autor pone en escena personajes de diferentes tiempos que no se ven, se pueden hacer diversas interpretaciones, próximos a nociones sobrenaturales, lo cual acerca al público al estado emocional de los personajes. Finalmente, los cabos se van resolviendo, ya que se aporta más información y se aclara la convención de que hay personajes que comparten espacio, pero corresponden a diferentes momentos cronológicos. El autor logra un efecto agrídulce, ya que los sucesos del desenlace resuelven la intriga para el espectador —así el público recibe cierta satisfacción—, pero al mismo tiempo tales hechos son decisivos para perturbar el estado mental de los personajes —el espectador se perturba con la descomposición emocional y psicológica de los personajes—.

La situación límite de *Intervenciones*, como la de *La fe de los cerdos*, hace notar dentro de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana la urgencia de actuar ante las problemáticas sociales debido a que muestran escenarios catastróficos ante los que muy difícilmente el público puede quedar indiferente. Encima, estas obras en específico muestran cómo los daños psicológicos, la pobreza, las adicciones, las perversiones y el narcotráfico se sostienen mutuamente. Como *Acorazados*, de Peláez, y *Rastrojos*, de Corella, estas piezas abonan a la denuncia social que se encuentra en las líneas editoriales y complementan la visión crítica de otros archipiélagos, como el compromiso social —con *Table dance*, de Rascón Banda; y *Erial de espera* (p. 2009), de Gabriela Yncán—, los juegos escénicos —con *Los dientes* (e. 1989, p. 2010), de Berman; y *El ajedrecista* (e. 1993, p. 2010), de Chabaud— y lo discursivo —*Para satisfacción de los que han disparado con salvos* (e. y p. 2013), de Villarreal; y *El cazador de gringos* (e. y p. 2007) de Daniel Serrano—.

Aunque la producción de textos del archipiélago del mundo sórdido siempre ha sido reducida, su presencia persiste y hay textos que se vuelven referentes para la dramaturgia mexicana, como *De la calle* (1987) y *El jardín de las delicias* (1984), de González Dávila (Bert, 1987a; Solana, 1987; Ita, 1992), que aparecen en las colecciones que estudiamos, en La Centena, en 2001, y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana, en 2007, respectivamente. En la actualidad, ocurre un fenómeno semejante con Wirth, quien cuenta con críticas generalmente positivas,

como las de Martínez (2012a, 2013), Castro (2017), Chabaud (2009) y García Barrientos (2007), y ganó el Premio Nacional de Dramaturgia en 2013 con la obra *Precisiones para entender aquella tarde* (El Informador, 2013; El Universal, 2013). Con esta estética, Wirth da cabida al dolor, a los complejos, a la crueldad, a lo sórdido, al morbo y a la autocompasión; y hace variaciones que enriquecen a la estética, como el humor negro y el absurdo, porque disminuyen la narrativa basada en víctima/victimario o buenos/malos y visibiliza las situaciones complejas de algunos grupos sociales que viven muy limitados y en ambientes sofocantes. Estos cambios son posibles gracias a las exploraciones de otros archipiélagos; en específico, este autor ha aprovechado los recursos de lo fantástico y de lo discursivo.

#### *Recuento general*

En síntesis, Wirth es el autor emblemático del mundo sórdido en la actualidad. El primer motivo es que continúa los hilos temáticos de González Dávila —la pobreza extrema, la marginalidad, la violencia y el mundo agobiante— y los adapta al contexto actual donde se integran otros temas como el retrato de problemas psicológicos —como la esquizofrenia—, la ansiedad, la adicción y el tráfico de drogas. Hace algunos aportes al estilo y a la estética incluyendo el humor negro, la ternura y la esperanza. El segundo motivo es el aprovechamiento de recursos de los archipiélagos de lo fantástico y lo discursivo: emplea símbolos como la ladilla Modesta en *La fe de los cerdos* y las cartas de origen misterioso en *Intervenciones*; juega con las estructuras temporales y construye planos temporales que se superponen. Con esto enriquece la acción dramática y permite analizar tanto el nivel personal y el colectivo. De esta manera, muestra una visión más compleja que la de González Dávila y esto favorece en la reducción de las narrativas negativas y en la perpetuación de estereotipos. Por último, resaltamos el aporte que logra al integrar los aspectos psicológicos y sociales en el mundo sórdido. De esta manera, dota de más profundidad a la estética del mundo sórdido, ya no se trata únicamente de detallar el lado violento y oscuro de la realidad, sino de comprender los factores individuales y sociales que no permiten salir de situaciones marginales y extremas.

### 3.5. El teatro comunitario: Neyra del Carmen Ovando

Neyra del Carmen Ovando (Chiapas, 1938), vendedora de artesanías en Ozumba, Estado de México, forma parte del Taller de Dramaturgia Comunitaria Mexicana, impartido por Sonia Enríquez, desde su segunda edición en 2006 (Enríquez, 2012d).<sup>64</sup> Hasta el 2015, la autora había escrito diez piezas teatrales que se centran en leyendas y tradiciones del estado de México, como *La Tizihua* (e. 2006, inédita), *La leyenda de los compadres o las tres piedras* (e. 2007, p. 2012) y *La venganza de la bruja* (e. 2010, p. 2015). En muchos casos, sus contenidos retratan a los pueblos indígenas —mayoritariamente mexicas (aztecas)—; por ejemplo, *El príncipe errante* (e. 2009, p. 2012), *Tepoztécatl* (e. 2009, inédita), *La leyenda de los volcanes* (e. 2011, p. 2015) y *Juu siwa nakeo, la flor del amor* (e. 2015, inédita). Este último título tiene origen yoreme, una tribu hermana de los yaqui, que vive en el desierto de Sonora (en el norte del país).

En las colecciones que estudiamos, hay cuatro obras publicadas de su autoría en dos antologías de Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot. Como hemos visto en el capítulo 2, hay poca representación del archipiélago del teatro comunitario. Gracias a la labor de Palma, que es historiador de profesión, y a la línea editorial de Libros de Godot que se interesa por el compromiso y la crítica social, contamos con las antologías de esta colección que dejan constancia de las obras que se han representado en los Festivales de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos, desde 2005 a 2015. Seleccionamos a esta autora por su intensa actividad dramática desde que se implicó en el taller mencionado y por sus textos, que resultan emblemáticos de este archipiélago.

*El príncipe errante* (e. 2009, p. 2012)

*El príncipe errante* fue escrita en 2009, estrenada en 2010 y publicada en 2012 en *Brujas, aparecidos y leyendas. Antología de obras de dramaturgos comunitarios*, en que se incluyen textos representados en las ediciones I a VI del Festival de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos, 2005-2010, y que se vinculan con el tema

---

<sup>64</sup> El Taller de Dramaturgia Comunitaria Mexicana surgió en 2005 y es impartido por Sonia Enríquez. En la actualidad, tiene quince ediciones. De estas actividades, surgen las obras que se representan en los Festivales de Dramaturgos Comunitarios Mexicanos, que se celebran principalmente en Ozumba y Amecameca, Estado de México, desde 2005.

del título: seres mágicos, sobrenaturales; en consecuencia, sus fuentes son primordialmente legendarias. *El príncipe errante* se ambienta en la época prehispánica aproximadamente en 1418, en el reino de Texcoco —localizado dentro del actual estado de México— y sus alrededores, incluyendo la zona de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Se trata de un melodrama basado en fuentes históricas y legendarias que relata la huida del príncipe de Texcoco, Acolmixtli, cuando el príncipe de Atzcapotzalco asesina a los reyes de Texcoco. Algunos sirvientes protegen al príncipe, enviando información y llevándole comida. En ocasiones, el espíritu del volcán Iztaccíhuatl salva la vida del príncipe, cubriéndolo en bruma y dándole consejos. La historia termina cuando sus aliados lo nombran Nezahualcóyotl, que significa “coyote hambriento”, por la forma ansiosa en que come las viandas que le llevan, y reconocen que él será su tlatoani, un puesto equivalente a un monarca en los gobiernos occidentales.<sup>65</sup>

En esta historia, reconocemos la legitimación de un gobierno por la línea de sucesión y por las virtudes del gobernante: justo, empático y poeta; a diferencia de los defectos del usurpador: abusivo, violento y mal orador. Con el sistema de gobierno actual de México, no viene al caso discutir la legitimidad por herencia familiar, debido a que en la actualidad se vive en una democracia. No obstante, con esta condición la autora sí plantea una noción polarizada entre los que tienen “derecho” a gobernar y los que no. Ante esta postura categórica, Ovando dibuja dos tipos de gobernantes: el que establece una conexión con el pueblo para comprender sus necesidades y el que se impone para conseguir sus intereses individuales. Desde esta perspectiva, el texto dramático adquiere un toque de denuncia política. Es una crítica semejante a la que Olguín hace al analizar cómo Victoriano Huerta usurpó el gobierno de Francisco I. Madero en *Bajo tierra* (e. 1992, p. 2009), como revisamos en el apartado 3.2. Ambos autores emplean recursos fantásticos. La diferencia radica en que Olguín se apega más a las referencias históricas y políticas —con lo que desmenuzan los mecanismos de corrupción—, mientras que Ovando se interesa más por resaltar las

---

<sup>65</sup> Nezahualcóyotl, “coyote hambriento” (Texcoco, en el actual Estado de México, 1402-1472) fue monarca —en náhuatl, *tlatoani*— del territorio de Texcoco. Su nombre original era Acolmixtli, “felino fuerte”. En 1418 huye de Texcoco por el asesinato de sus padres cometido por el príncipe de Atzcapotzalco, quien se interesó en gobernar este territorio. En 1427, Nezahualcóyotl reúne las fuerzas para luchar contra el monarca de Atzcapotzalco. En 1431, forma la triple alianza entre Texcoco, México-Tenochtitlán y Tlacopan con la que recupera su reino y ocupa el cargo de tlatoani de Texcoco. Desde ese entonces a ahora, es conocido como el rey poeta y, en la actualidad, se conservan poemas suyos que tratan sobre todo sobre lo efímero de la vida y de la belleza (León-Portilla, 1979, 2016; Martínez, 1996).

características que considera necesarias y reprochables en un gobernante, aplicables en la actualidad. En consecuencia, fomenta que el público construya un ideal de personas que deberían estar en cargos de autoridad. El punto débil de esta perspectiva es la visión paternalista que conlleva debido a que confiere la responsabilidad a los gobernantes y da la impresión de que la labor del pueblo únicamente es apoyar al buen gobernante y mantenerse unido para seguir las indicaciones. No se plantea la posibilidad de que el pueblo pueda participar por medio del cuestionamiento, la educación y la colaboración, entre otras alternativas.

Como consecuencia de este tema, hallamos una voluntad por conformar una identidad de los antepasados mexicanos que influya positivamente en la percepción actual de la sociedad. Esta imagen está idealizada y tiene un cariz maniqueo, pues los personajes están divididos en buenos y malos. No obstante, la autora refiere valores de los mexicas (aztecas) que coinciden con los principios actuales: la justicia, la serenidad, la empatía y la poesía. En este aspecto, *El príncipe errante* incide en la ideología de Enríquez (2012a), coordinadora del taller de dramaturgos comunitarios, quien desea que las obras de teatro sean espejos de la sociedad, plasmen las ideas, los valores, las tradiciones y las creencias. Consideramos que, aunque es una idealización, la imagen de identidad que construye Ovando es un aporte porque, por un lado, reconoce que en el mismo pueblo se encuentran los defectos y las virtudes —no hay victimización entre colonizadores e indígenas o campesinos y gobernantes, por ejemplo— y, por otro lado, contribuye a la valoración de la poesía indígena al incluir textos de Nezahualcóyotl y al componer letras que cumplen con las mismas características: alusión a elementos naturales, repetición, visión dual y efímera de la vida y versos heptasílabos y decasílabos alternados. Con este último recurso, despierta el interés por manifestaciones artísticas de los pueblos originarios y, como consecuencia, la integración de la diversidad cultural en la sociedad actual.

Como vimos en el capítulo 1, *El príncipe errante* corresponde al teatro neoaztequista que estudió Araiza Hernández (2016) —en que una persona no indígena escribe sobre el pasado prehispánico de manera idealizada—. En este archipiélago, esta visión favorece la valoración positiva de las raíces prehispánicas —que han sido marginadas en la vida nacional— y en la consolidación del grupo social. El problema de tener un acercamiento de este modo es que se perpetúan estereotipos de los indígenas que no permiten conocer

su naturaleza en su diversidad y profundidad. Los rasgos de *El príncipe errante* que apuntan hacia la trascendencia de esta visión es la integración de los buenos y los malos dentro del mismo grupo, los aztecas; por demás, muestra mecanismos vigentes de apropiación ilegítima de puestos de autoridad y maneras de ejercer el poder, que pueden ser una base para una crítica social, que no es el foco de la autora, ya que se interesa más en el desenlace en el reconocimiento de un buen gobernante y qué favoreció el esplendor de la cultura mexicana durante ese periodo (siglo XV).

La manera peculiar en que la autora emplea los elementos legendarios — propios del archipiélago fantástico— y las fuentes documentales —que podrían identificarse con la estética de compromiso social— son un ejemplo de cómo se conforma la estética y la ideología del teatro comunitario. Por un lado, los recursos fantásticos del imaginario conocido son un agente activo para construir una identidad colectiva y promover valores. Al proponer que el volcán Iztaccíhuatl protege activamente a Nezahualcóyotl, se sugiere la idea de que la naturaleza está del lado del gobernante legítimo y ante una persona con virtudes determinadas: empatía, serenidad y capacidad para apreciar la naturaleza y crear poesía. Por otro lado, el uso de datos históricos vincula la historia con la población actual y le informa sobre sus antecedentes. Aunque Ovando emplea las fuentes con poco rigor (por primar el ambiente legendario), cuida de incluir datos que hagan ver que los hechos ocurrieron en el mismo territorio: las faldas del volcán Iztaccíhuatl, muy próximo a Ozumba, sede del taller y el festival de dramaturgos comunitarios. En la obra, no se mencionan otros territorios a los que llegó Nezahualcóyotl, como los bosques de Morelos. Esto favorece una relación directa con el relato.

Hay casos, como *El coronel Primitivo Escandón o el revés de la revolución* (e. 2010, p. 2012), de Édgar Jesús Arroyo (Amecameca, Estado de México, 1991), en que los datos son más precisos y tienen un tratamiento semejante al del archipiélago de compromiso social. En esta obra, el autor presenta de manera dialéctica los efectos negativos de la revolución: en ambos bandos hubo víctimas, incluidos jóvenes, y la población vivía en condiciones extremas debido a que no podían trabajar en el campo y perdían sus propiedades (porque se las quedaban los federales o los revolucionarios). La peculiaridad es que las referencias de la región, los personajes y los lugares son muy precisas; lo cual favorece un reconocimiento de la historia local. El aporte de este tipo de piezas es que al

retratar una situación histórica y local se plantea un conflicto que afectó a un territorio mayor. En este caso, a todo México entero. La estructura dramática permite que el público reconozca dentro de lo particular, la generalidad del conflicto.

La publicación en *Brujas, aparecidos y leyendas. Antología de obras de dramaturgos comunitarios* deja testimonio de la escritura y de la representación de *El príncipe errante*. Como ya estudiamos en el capítulo 2, los paratextos de Teatro Ex-Céntrico tienen un propósito documental, los cuales enmarcan a *El príncipe errante* dentro del VI Festival de Dramaturgos Comunitarios, 2010. Con ellos, el lector reconoce que la pieza forma parte de las actividades comunitarias de Ozumba y Amecameca, las cuales son relevantes porque hay participación colectiva y corresponsable entre los habitantes y los creadores. La relación entre los textos dramáticos, como las de Neyra del Carmen Ovando, Édgar Jesús Arroyo y Carmen Gordillo Ramírez, compone una visión de la diversidad cultural y social de Amecameca y Ozumba, donde se manifiestan la inconformidad ante los malos gobernantes, un interés por preservar tradiciones y festividades y difundir los relatos tradicionales. Como la distribución de esta colección es nacional, convendría que los editores acompañaran a lectores de otras regiones por medio de información y argumentos en los paratextos existentes sobre las conexiones temáticas y comunitarias entre diversas zonas. De tal manera, se sustentaría la relevancia de un producto local para el resto del país. Así se refuerzan los temas que dan cohesión entre regiones, como los efectos de la revolución. En cambio, los paratextos pueden evidenciar las conexiones regionales en *El príncipe errante*, en el que se implica un paralelismo entre la sociedad prehispánica (idealizada) y la actual.

La leyenda de los compadres o las tres piedras (e. 2007, p. 2012)

*La leyenda de los compadres o las tres piedras* se escribió y representó en 2007 y se publicó en 2012 en la misma antología que la obra anterior. La anécdota se basa en una leyenda popular, que tiene versiones en diferentes zonas del país. Toña, una madre soltera, pide a Nicolás que sea el padrino de primera comunión de su hijo Benito. Él acepta pues está interesado en ella. Para hacer el sacramento, se van en la peregrinación de Jueves Santo a Chalma, población donde hay un santuario que recibe peregrinaciones todo el año. En el camino, Nicolás y Toña

se coquetean hasta que finalmente tienen relaciones sexuales escondidos entre los campos de trigo. Por cometer esta acción en un día santo, ellos y el niño se vuelven piedra. En el desenlace, los peregrinos descubren este fenómeno.

El tema es el respeto a lo sagrado y las consecuencias negativas de romper las normas religiosas. El tinte moralizador responde al fuerte aspecto católico de la población mexicana y al deseo por mostrar la tradición de las peregrinaciones a Chalma, que pasan por Ozumba, la sede de los dramaturgos comunitarios. Con esta leyenda, la autora transmite de manera muy transparente valores religiosos, pero al mismo tiempo da a conocer algunos hábitos y creencias de la comunidad: la relevancia del compadrazgo, los usos y costumbres para las peregrinaciones y algunas labores rurales.

El aspecto que reduce el tono moralizador y acerca al lector/espectador actual es el retrato de la picardía mexicana, que nutre un ambiente cómico. Como lo mencionamos en el apartado 1.8, esta nace de la necesidad de crear o preservar una identidad de resistencia ante grupos de opresión de acuerdo con Francisco López Cámara (1998). La autora, en lugar de criticar este aspecto, lo muestra con empatía y suavidad, como una forma peculiar de comunicarse y comprender el entorno: comentarios en doble sentido, indirectas e ironías. Este rasgo es manejado principalmente por Nicolás con sus coqueteos y por la comadre con su actitud chismosa. El contrapunto es el niño Benito que no alcanza a comprender los comentarios y responde con frases que involuntariamente provocan otros sentidos que el público sí puede descifrar. Así, el lector o el espectador se integra a la comunidad representada. En consecuencia, en esta pieza teatral el aspecto religioso y la picardía funcionan como elementos cohesionadores ya que dan identidad a la población, pero en diferente sentido. La religión une por los rasgos comunes en las escalas de valores y las creencias, así que genera un encuentro en los individuos; en cambio, la picardía cohesionada para resistir los embates de un sector opresor, los gobernantes o las autoridades religiosas.

Como la obra anterior, Ovando emplea recursos fantásticos. Esta vez para explicar la existencia de un accidente geográfico, tres piedras, entre Ozumba y Chalma. Al mismo tiempo, da validez a las normas religiosas por la conexión de sentidos que genera la historia y el suceso sobrenatural. Como consecuencia se genera un conjunto de principios cohesionadores, la religión y la picardía, aunque estos sean cuestionables, ya que pueden excluir a otras personas, generar violencia y perpetuar estereotipos. Un mecanismo semejante ocurre en



*Momentzcopani, cae la noche, viene por ti...* (e. 2008, p. 2012), de Arroyo, donde una maestra llega con su hijo a vivir a Santo Tomás Atzingo. Los habitantes hablan de una bruja que roba a los niños y le recomiendan algunas medidas mágicas. Ella protesta y explica que esas son ideas de gente ignorante. Los habitantes se ofenden y quieren mostrar que no son ingenuos. Como la maestra no cree, no toma medidas y la bruja le roba a su hijo. Con esta estructura, el autor presenta problemas ideológicos por el ánimo de transmitir las manifestaciones culturales: una persona externa del grupo sufre las consecuencias por no sumarse a las creencias de la comunidad. Este paralelismo evidencia que hace falta una postura más crítica en este archipiélago para evitar la perpetuación de estereotipos y de creencias falsas o retrógradas.

La publicación de dos textos dramáticos de Ovando en *Brujas, aparecidos y leyendas. Antología de obras de dramaturgos comunitarios* permite conocer su proceso de aprendizaje. Es notorio el desarrollo de sus habilidades artísticas desde *La leyenda de los compadres o las tres piedras*, escrita en 2007, a *El príncipe errante*, en 2010. En la primera, hay una anécdota sencilla, pero fragmentada, y los caracteres son de una faceta. En la más reciente, hay un mejor manejo del ambiente, unos personajes con más rasgos y una estructura más sólida y orgánica. Ahora bien, se puede inferir que la estructura sencilla de *La leyenda de los compadres o las tres piedras* es voluntaria porque la autora demuestra potencial en su manejo de lenguaje y en la construcción de símbolos. Se puede decir lo mismo, sobre el desempeño de Arroyo al comparar sus obras que comentamos como las de Édgar Vera y Carmen Gordillo. Estas antologías posibilitan el estudio del crecimiento de este grupo de autores que se encuentran en ediciones del mismo taller. En consecuencia, estas publicaciones reconocen la labor comunitaria, desde la escritura como las representaciones escénicas.

#### *Recuento general*

Las obras de Ovando reflejan los aportes y las deficiencias del archipiélago del teatro comunitario que estudiamos en el apartado 1.5. En cuanto a las aportaciones, rescata la tradición oral y es empática con los personajes que retrata, lo que facilita una identificación con la comunidad a la que pertenecen. Sobre las deficiencias, ha contribuido a perpetuar estereotipos por la ingenuidad

de sus estructuras y por la falta de una visión crítica, ya que está más centrada en construir una identidad que cohesione a la comunidad.

Ovando ha trascendido la actitud ensimismada que han adoptado algunos creadores comunitarios. En sus piezas, están los elementos necesarios para interpretar las referencias. Por ejemplo, la autora aporta la información necesaria sobre Nezahualcóyotl para que el público comprenda la anécdota y analice el tema. Incluso enfatiza la relación de este personaje —originario de Texcoco— con la región —fue una de las zonas en que se escondió mientras era perseguido—. No da por sentado que todos conocen a este personaje histórico. De esta manera, la autora posibilita que el público establezca conexiones entre el tema local y el contexto general, ya sea en el nivel histórico, cultural o social. Y así como lo hace con *El príncipe errante*, sus obras son inteligibles para un público externo a su comunidad, ya que ofrece las referencias y tiene relación con temas aplicables en otros espacios geográficos.

Para desarrollar sus temas, Ovando emplea recursos vinculados con los archipiélagos de lo fantástico, el compromiso social y el realismo (sobre todo por la veta costumbrista), aunque estos no son tan frecuentes en otros autores. Estos recursos se emplean con el propósito de reflejar la forma de vivir, pensar y sentir de Ozumba y Amecameca. La ventaja es que se ha difundido la historia local y se ha recuperado la narrativa propia de la tradición oral. Reiteramos, sin embargo, que el problema es la falta de una visión crítica a estos relatos para plantear cuestionamientos y puntos de vista que eviten la perpetuación de estereotipos y promuevan la integración de la diversidad social y cultural.

La colección Teatro Ex-Céntrico es crucial para la visibilidad del teatro comunitario en el mundo editorial que estamos estudiando. Se interesa por valorar positivamente, preservar y difundir la labor de un conjunto de dramaturgos que participan activamente en su comunidad. Por tal motivo, los editores —de la mano de Sonia Enríquez, coordinadora del taller— mantienen registro de las actividades escénicas, las cuales dan cuenta de la actividad creciente de este grupo de creadores. Podemos encontrar obras con algunas deficiencias dramatúrgicas, pero que cumplen con los propósitos de recuperar y estudiar las tradiciones, los relatos orales, las costumbres y la historia de la comunidad. Asimismo, es la única colección que se interesa por dar representatividad al archipiélago de teatro comunitario en el mundo editorial y, gracias a los paratextos, se tiene noticia de los festivales. Hace falta una mayor

cantidad de publicaciones de este archipiélago para tener cuenta de las creaciones dramáticas y las actividades escénicas de casos como el teatro penitenciario en la Ciudad de México, las pastorelas en diferentes regiones del país y de grupos teatrales que integran a personas con alguna limitante; por ejemplo, la compañía Señal y verbo, en la que se han creado escenificaciones con actores sordos y se dirigen a público sordo y al que puede escuchar.

Consideramos a Ovando una autora emblemática del teatro comunitario por dos motivos principalmente. El primero tiene que ver con la naturaleza de su participación: forma parte de la comunidad y ha aprendido a escribir en el taller de dramaturgos comunitarios. Durante el proceso ha sabido mantener una actitud empática y crítica ante los problemas de su región: como la corrupción y los abusos de los gobernantes, la pérdida de tradiciones que han afectado en la cohesión de la comunidad. Esto revela el segundo motivo, su interés auténtico por la comunidad y el empleo del teatro como vehículo de expresión, denuncia y crítica. Su trabajo no tiene únicamente fines estéticos, sino que le interesa incidir en la mejoría de la localidad. En sus piezas se identifican puntos cuestionables pues refuerza algunos estereotipos e idealiza al pueblo indígena de periodos pasados; sin embargo, se reconoce una actitud abierta para desarrollar sus habilidades como escritora y, lo más importante de acuerdo con la filosofía de este archipiélago y el taller de dramaturgos comunitarios, es que ofrece un espejo de la realidad de Ozumba y Amecameca por medio de sus obras de teatro.

### 3.6. Los juegos escénicos: Sabina Berman

Sabina Berman (Ciudad de México, 1955), dramaturga y directora, estudió psicología y letras mexicanas. Se formó en el taller de dramaturgia de Argüelles y colaboró continuamente con el director Abraham Oceransky.<sup>66</sup> Primordialmente sus obras corresponden a este archipiélago, desde *El suplicio del placer* (e. 1978, p. 2004) hasta *El narco negocia con Dios* (e. 2012, p. 2013).<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Para saber sobre Argüelles, consultar el apartado 1.2. Abraham Oceransky (Ciudad de México, 1943), director y dramaturgo, estudio en la Escuela de Arte Teatral. Ha dirigido obras de Carballido, Argüelles, Leñero y Berman. De ella dirigió *Rompecabezas* en 1981 y *Águila o sol* en 1985. Traslado sus actividades a Xalapa, Veracruz a mediados de la década de 1980.

<sup>67</sup> El título inicial de *El suplicio del placer* fue *El jardín de las delicias*. Es un texto que se compone de tres piezas teatrales breves: *El bigote*, *La casa chica* y *La pistola*. Se ha publicado en colecciones que están fuera de este estudio: *Teatro de Sabina Berman*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985; *Berman*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994; y *El suplicio del placer*, México, Conaculta, 1994.

Ocasionalmente, recurre a otros estilos, como el fantástico —con sus obras infantiles, *La maravillosa historia de Chiquito Pingüica* (e. 1982, p. 1984) y *Caracol y Colibrí* (e. 1987, p. 1996)— y al realismo —con *Testosterona* (e. y p. 2013)—.<sup>68</sup> Sus temas recurrentes podrían agruparse en varios núcleos. El primero es el que gira en torno al machismo, la sexualidad y las relaciones de pareja —como *Entre Villa y una mujer desnuda* (e. 1993, p. 1994) y *65 contratos para hacer el amor* (e. 2000, inédita)—; uno más, tiene que ver con la corrupción, el poder, la violencia y el narcotráfico —como *Krisis* (e. 1996, p. 1997) y *La grieta* (e. 1990, p. 2004)—; otro más, es la teatralidad, la creatividad, lo simbólico y la relación del arte con la sociedad y el poder —como *Molière* (e. 1998, p. 2000)—; y finalmente la historia, la memoria y sus múltiples versiones —como *Rompecabezas* (e. 1981, p. 1982) y *En el nombre de Dios* (e. y p. 1992)—.

En las colecciones estudiadas, Berman tiene catorce textos dramáticos que, al contar sus repeticiones, se vuelven treinta y cinco apariciones. Estas se encuentran en *Tramoya* de la Universidad Veracruzana; Teatro, Nuestro Teatro y La Centena de Ediciones El Milagro; *Paso de Gato* y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato; y Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica. Su presencia en el mundo editorial ha sido constante. En la década de 1980, tiene títulos en Editores Mexicanos Unidos —*Teatro joven de México* (1979), *Más teatro joven* (1982) y *Teatro de Sabina Berman* (1985)— y esporádicamente en otras editoriales —como *Muerte súbita* en Editorial Katún, en 1988; y en Editorial Gaceta, en 1994; y *Rompecabezas* en Editorial Oasis, en 1983—. En 1992, aparece su primer título en las colecciones que estudiamos: *El nombre de Dios* en *Tramoya*. Sin embargo, su actividad en otras editoriales no cesó. Hay títulos dispersos como *El gordo, la pájara y el narco*, México, Conaculta, 1994; *La grieta*, México, ISSSTE, 1999; y *Molière*, México, Plaza y Janés, 2000. Todas estas publicaciones evidencian que su obra ha despertado interés desde el inicio de su carrera y que se ha considerado relevante para la escena y para los lectores. Como veremos con las obras que analizaremos, reconocemos que contribuyó a conformar una estética novedosa para la década de 1980 —ya que propone aspectos escénicos desde la escritura, juega con la polisemia de las palabras y las acciones, se aleja

---

<sup>68</sup> Las primeras apariciones de sus obras infantiles no se encuentran en las editoriales que estamos trabajando. *La maravillosa historia de Chiquito Pingüica* se publicó en *El arca de Noé*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1984; y *Caracol y Colibrí* en un libro homónimo en México, Conaculta, 1996. Su publicación en las colecciones estudiadas ocurre en la antología *Puro teatro* de Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica, 2004.

de las estructuras convencionales y desestabiliza y descentraliza las versiones oficiales de la historia— y ha influido en la dramaturgia contemporánea (Burgess, 1996; Bixler, 1997; Peláez, 2002; Gidi, 2004; VVAA, 2004).

En el nombre de Dios (e. y p. 1992)

Como mencionamos en el apartado 1.6, *En el nombre de Dios* es una versión extendida de *Herejía* —estrenada por Abraham Oceransky en 1984 y publicada en *Teatro de Sabina Berman*, en 1985—. En 1992, la revista *Tramoya* publicó la nueva versión, la cual se estrenó en 1996 bajo la dirección de Rosenda Monteros. Este texto se incluyó más adelante en la antología de Berman, *Puro teatro*, de Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica en 2004, que cuenta con una versión electrónica desde 2011. La trama se ambienta en la Nueva España, finales del siglo XVI, y se basa en los juicios de la Santa Inquisición a la familia Carvajal por pertenecer a la religión judía. Don Luis de Carvajal y de la Cueva recibe el gobierno del Nuevo Reino de León, un territorio antes no explorado, por los servicios prestados a la corona.<sup>69</sup> Para contar con la autorización de gobernar y de traer de España a sus familiares, comprueba que ya no es judío ni *marrano*; reconoce que sus abuelos se convirtieron al catolicismo y desde entonces toda la familia practica dicha religión —lo cual es falso, sin que don Luis lo sepa sus parientes practican en secreto el judaísmo—. Se infiere que la administración de don Luis es justa y favorece la evangelización de los indígenas. A la falta de hijos, don Luis asigna a su sobrino Luis, el Mozo, como su heredero.<sup>70</sup> La Inquisición sospecha de las prácticas herejes de los Carvajal y envía vigilantes. Uno de ellos intenta sobornar sin éxito al segundo al mando, Felipe Núñez, quien recomienda a don Luis que se deslinde de su familia y la denuncie. Como don Luis duda, Núñez acusa a la familia y, finalmente, fuera de su previsión todos son condenados.

El tema es la imposición del catolicismo como la única forma de entender y concebir el mundo. Así como los judíos, los musulmanes fueron perseguidos y los indígenas fueron evangelizados y explotados.<sup>71</sup> Con este proceso, el gobierno

---

<sup>69</sup> El Nuevo Reino de León se localizaba en el noroeste de México. La familia Carvajal forma parte de la fundación del estado actual de Nuevo León y de su capital, Monterrey (Hoyo, 2015).

<sup>70</sup> Luis de Carvajal, el Mozo, se considera el primer poeta judío de América. Escribió himnos y endechas para fiestas judías (Adler y Kohut, 1906; Hoyo, 2015).

<sup>71</sup> Se conoce como conquista espiritual al largo proceso de evangelización que ocurrió desde el siglo XVI al XVII que se llevó a cabo por los frailes y que permitió que se asentara el gobierno

colonial logró imponerse. De acuerdo con Bixler (1997), en esta obra las prácticas religiosas responden más a una ambición o una represión que una fe interna verdadera. Asimismo, los otros sectores sociales usan la religión, católica o judía, para justificar sus miedos, sus envidias y sus pretensiones por diferenciarse, sentirse más civilizados, etcétera. Vinculado con a este tema, la autora denuncia la violencia, desde la más sutil, como el menosprecio del padre Jeremías con los indígenas, hasta la más directa y agresiva, como las torturas, el espionaje y el control ideológico. Al respecto Bixler (1997) recalca la contradicción de los principios católicos con sus maneras de actuar. La tortura y las condenas a muerte van en contra de los preceptos y los mandamientos. Algo semejante ocurre con los judíos quienes, aún siendo las víctimas de este caso, emplean su religión para demostrar que son más cultos, fieles y conocedores.

Esta visión compleja de la ideología y la situación social es posible gracias principalmente a dos contribuciones de este archipiélago, que estudiamos en el apartado 1.6: la primera, una estructura dramática flexible y consciente a los recursos escénicos; y, la segunda, un manejo descentralizado y desestabilizador de las referencias históricas. Por medio de la primera contribución, la autora contrasta dos planos de realidad: los juicios de la Inquisición y los hechos previos. Al principio estos niveles se alternan, pero después se escenifican de manera simultánea e incluso se diversifican (por ejemplo, hay momentos con tres focos de atención: el juicio, la prisión y los que están libres). Esta característica integra diferentes versiones de los hechos y da voz a los personajes que, en la historia oficial, se quedaron marginados: los judíos y los indígenas. Berman no resuelve las contradicciones y las ambigüedades con el fin de que el público tome una postura analítica para conectar las diversas versiones.

Sobre la segunda contribución, Bixler (1997) explica que Berman desestabiliza y descentraliza la historia por medio de la fragmentación, la narración y la parodia. Agregamos a esta revisión el estilo alejado del realismo en que se emplea un lenguaje lírico, se incluye música y se propone un espacio vacío (que se vuelve una sala, un barco, una prisión o todo al mismo tiempo, según la interpretación actoral). Con estos elementos, la postura resulta evidente para el público: la religión es un justificante de las acciones políticas, ideológicas, sociales e, incluso, personales. Por ejemplo, la autora resalta paródicamente el

---

pues al transmitir los principios religiosos, difundía una ideología occidental, se justificaban las acciones del gobierno y los militares, y se diluía la memoria histórica de los pueblos indígenas (Armillas Vicente, 2004; Aracil Varón, 2016; Ricard, 2017).

sadismo de los torturadores al transformar gradualmente el sonido de los golpes en palmas de flamenco; al mismo tiempo, hace ver la resistencia y la vitalidad de los torturados, ya que, en lugar de sufrir, bailan. Mecanismos semejantes se observan en piezas teatrales como *Krisis* (e. 1996, p. 1997), de Berman; *Rashid 9/11* (e. 2007, p. 2008), de Chabaud; *Casanova o la humillación* (e. 2007, p. 2008), de Olguín; y *El viaje de los cantores* (e. 1990, p. 2002), de Salcedo. Por medio de estos recursos, los autores ponen en tela de juicio las versiones oficiales y las personales sobre los sucesos históricos. Con estas estrategias, los dramaturgos hacen notar que es posible identificar la tendencia ideológica de una persona de acuerdo con la selección de hechos, su organización y los recursos narrativos que se emplean en el relato. Así podemos reconocer como los miembros de la Inquisición omiten datos que los judíos resaltan en sus relatos con el fin de justificar sus torturas en el nombre de Dios y, en el sentido contrario, los judíos demuestran que son más civilizados que los cristianos.

El contraste entre la crítica de Solana (1984) y el análisis de Bixler (1997) denota que se requiere una actitud activa del espectador para establecer conexiones entre la obra, el pasado y la situación social. El crítico ve únicamente una representación de un periodo anterior que no tiene interés para el público actual y cuyo propósito es únicamente defender la cultura y la religión judías. En cambio, la estudiosa reconoce una denuncia vigente a la intolerancia y la violencia. Por añadidura, resalta la relevancia de mantener la memoria de sucesos pasados con una perspectiva que integre puntos de vista diversos. Al contrastar estas críticas con el texto, coincidimos con las ideas de Bixler. *En el nombre de Dios* es un análisis de la intolerancia y del empleo de discursos religiosos (judíos o cristianos) para justificar intereses personales, defender los recursos propios, ganar poder y sobresalir frente a otros.

No nos extenderemos en la comparación de las versiones del texto, *Herejía* y *En el nombre de Dios* —correspondería a otro estudio—; sin embargo, conviene hacer una revisión general para desarrollar algunos puntos sobre la dinámica de este archipiélago. De acuerdo con Solana (1984), *Herejía* tenía estos problemas: confusión de planos, cabos sueltos y se primaba el chiste —por ejemplo, había un juego de palabras con la palabra *anatema* en el juicio del desenlace— o el lucimiento espectacular sobre el contenido emotivo e ideológico —una escena en que se daba la impresión de una vista de pájaro, que hacía ver de frente a quien estaba tendido en la mesa de tortura—. Si comparamos estos comentarios con la

nueva versión y la crítica de Rascón Banda (1996), apreciamos que se modificó la estructura y el lenguaje con el fin de alcanzar un ritmo más fluido, de integrar los recursos escénicos (el flamenco, los textos hebreos y el lenguaje lírico) e igualar en jerarquía las versiones de los hechos. De acuerdo con Bixler (1997), desde las primeras versiones, la autora plasmó una postura clara y estableció vínculos con la época actual por medio de paralelismos en los discursos que la Iglesia pronuncia en este periodo y revelando mecanismos de discriminación y persecución que siguen vigentes, no solo contra los judíos sino con otros sectores religiosos o grupos originarios. Con estas condiciones se percibe que Berman adquiere mayor dominio de la estética, de los recursos dramáticos y escénicos. Este proceso individual refleja cómo la década de 1980 fue un periodo de conformación y exploración de la estética y el estilo de los juegos escénicos y la década de 1990 representó la consolidación del archipiélago. Con sus debidas distancias, se observan procesos semejantes en Olguín, Chabaud, Liera y Escalante. Esta última autora, por ejemplo, integró a la estética rasgos de lo discursivo, ya que implicó cuestionamientos sobre el lenguaje, los planos de realidad y la reconstrucción de identidades, como en *Fedra y otras griegas* (e. 2002, p. 2004) y en *Las relaciones (sexuales) de Shakespeare (y Marlowe)* (e. 2012, p. 2013).

Las publicaciones de *Herejía* y *En el nombre de Dios* son relevantes porque permiten dar seguimiento al desarrollo creativo de la autora y a los intercambios que hubo entre sus representaciones y sus escritos. En situaciones similares, se encuentran *Bill* —que apareció en *Teatro joven de México* en 1979, se estrenó en 1980 con la dirección de José Caballero y luego se tituló *Yankee* en *Teatro de Sabina Berman* en 1985, ambos libros de Editores Mexicanos Unidos— y *Muerte súbita* —que aparece en Editorial Katún en 1988, se estrenó ese mismo año con la dirección de Mendoza; luego, se incluye en la antología *Berman* de Editorial Gaceta, en 1991, y Francisco Franco la dirige en 1998—. Sobre esta última obra, Berman comenta en una entrevista (Hind, 2000, pp. 133–134) su proceso creativo y las variaciones de sentido que implicaron en cada versión, los descubrimientos durante los montajes y las adaptaciones conforme a la época. Así que estas publicaciones son esenciales para analizar la dramaturgia de esta autora y conocer estrategias en que los recursos escénicos se implican desde la escritura.

*En el nombre de Dios* se publicó primero en la revista *Tramoya*, en 1992, y luego en *Letras Mexicanas*, versión impresa en 2004 y electrónica en 2011. Conforme a lo estudiado en el capítulo 2, los editores de *Tramoya* han detectado



y valorado los focos de atención estilísticos y temáticos en los cambios de época —y con esta característica, mantienen cierto equilibrio que tiende hacia lo grotesco y lo fantástico—. La inclusión de este texto en la revista implicó el reconocimiento y la difusión de las nuevas tendencias dramatúrgicas —en este caso de encuentran otros títulos como *Los dientes* (e. 1989, p. 1994) de la misma autora y *Naturaleza Muerta y Marlon Brando* (1996), de Leyva—. Además, aparecen textos que plantean un diálogo de este archipiélago con otras estéticas, como ocurre con el realismo en *Las bodas* (e. 1992, p. 1995), de Hernández, y con la farsa en *Helada madrina* (e. y p. 1997), de López Reyes. Por otra parte, esta aparición en la revista significa la confianza de los editores por el texto y la autora debido a que se publicó antes que hubiera una representación —caso contrario a lo que ocurre generalmente con Ediciones El Milagro, Paso de Gato y Fondo de Cultura Económica—. En consecuencia, hay un reconocimiento a la calidad del texto por sí mismo, lo cual promueve la valoración de los lectores sin influencias de puestas en escena.

En cambio, la aparición de este con otros títulos en *Puro teatro* en Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica representa un reconocimiento literario para la autora, habida cuenta de que dicha editorial se centra en los autores más reconocidos. Como ya hemos visto en el capítulo 2, esta colección integra a unos cuantos autores dramáticos —por ejemplo, Carballido, Hernández, Argüelles, Leñero y Vilalta— al panorama literario mexicano. Berman (2011) explica en las páginas preliminares que el criterio para seleccionar las obras de la antología fue la legibilidad —sin tecnicismos y con posibilidad de leer fluidamente—. Este criterio se sustenta por el interés de la autora en crear un teatro que se disfrute al leer, sin necesidad de representación (Güemes, 2000). De este modo, la autora resalta los valores literarios de su producción dramática, lo cual coincide con las líneas editoriales que ya hemos visto de Letras Mexicanas en el capítulo anterior. No obstante, se colige otro criterio en sus comentarios:

Amo del teatro las ventajas que tiene sobre la vida: la facilidad con que una actriz es Dora y con un cambio de actitud ya es Ana; la simpleza, alucinante, con que Freud en escena puede ser uno y tres a un tiempo; el privilegio con que Racine, desde fuera del tiempo y la geografía, recuenta la enemistad eterna de la comedia y la tragedia.

Se entiende que la selección obedece también a textos que juegan con la teatralidad y la construcción de nuevos significados por medio de la diversidad

de planos de realidad, la simultaneidad de acciones y la variación de convenciones escénicas, todos estos rasgos, como hemos visto, corresponden indudablemente a la estética del archipiélago de juegos escénicos. Por esto, podríamos decir que esta antología es un emblema de esta estética.

Molière (e. 1998, p. 2000)

*Molière* se estrenó en 1998 con la dirección de Serrano, se publicó en *Tramoya* en 1999 y se incluyó en la antología *Puro teatro* de Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica, en 2004, con versión electrónica en 2011. Fuera de las colecciones estudiadas, existe una publicación de Plaza y Janés en 2000. En el texto, se muestran episodios de la vida de Jean Baptiste Poquelin, Molière, como su relación con Armande, algunas puestas en escena, el rechazo político y social por *Tartufo* y su muerte. Tales episodios son una oportunidad para valorar las actitudes con que se puede crear arte o actuar ante la vida, la cómica y la trágica, que se resalta gracias a la escena de la apuesta entre el rey Luis XIV y el arzobispo Péréfixe en la que queda en juego si Molière es capaz de reír a pesar de las adversidades.

*Molière* es emblema de uno de los conjuntos temáticos de interés para la autora, que mencionamos al inicio del apartado. Pone el foco en dos puntos específicos. Por un lado, la influencia artística y vital de la visión cómica y la trágica; por otro, la relación del arte con el poder y la sociedad. Sobre el primer tema, la autora confronta a Racine y a Molière como emblemas de la tragedia y la comedia, respectivamente. En los análisis sobre este texto, Gidi (2004, 2016) detalla este tema. Explica cómo la autora pone en tensión ambas perspectivas para resaltar que la actitud ante los hechos marca la diferencia en la vida y en la creación artística. Gidi ejemplifica con el fragmento en que Racine orilla a Molière para que constate la infidelidad de Armande. El trágico espera que el cómico deje la actitud cínica, viva con más mesura y escriba obras de alto nivel. En cambio, el protagonista se adapta a las circunstancias y vuelve este suceso doloroso en una obra divertida en que critica los vicios sociales e individuales. Entre ambos artistas, se encuentran el arzobispo, cuya pretensión es reprimir todo rasgo de vitalidad; el rey, que se debate entre el gozo y los deberes políticos; y La Fontaine, que le interesa dotar un rasgo didáctico a todas las creaciones.

Agregamos a las observaciones de Gidi que la concepción trágica que se retrata en esta pieza teatral corresponde con la del periodo clásico francés, vinculada con la solemnidad, la racionalidad y la grandilocuencia —rasgos característicos de Racine— y no con la clásica griega o la isabelina en que se retrata la complejidad de carácter y de circunstancias éticas y sociales. Esta condición provoca que la confrontación de esta obra entre comedia y tragedia hable en un nivel más profundo de dos fuerzas que luchan en cada individuo: los instintos y la espontaneidad contra la racionalidad y la aspiración a ser mejor. Como esta lucha es constante e incómoda, existen las fuerzas represoras (simbolizadas por el arzobispo) que buscan acallar a las dos actitudes, despreciando a la risa y corrompiendo a la racionalidad con el reconocimiento social. Ante esta pugna, Berman se inclina por la comedia, tal como ella lo declara (Hind, 2000, p. 135): “La tragedia es el arte más estilizado, más lejano a la realidad. Para mí, la comedia es el género más cercano”. Así que, en esta obra, Berman reivindica a la comedia: hace notar su relevancia para adaptarse a la vida, resalta su cercanía con el público y reconoce su función crítica.

Con respecto al segundo tema, la relación del arte del poder y la comunidad, Berman revela dos mecanismos sociales. El primero es la estructuración social y económica que vuelve necesario el mecenazgo (en la actualidad, patrocinio) o el visto bueno de las autoridades para que los artistas puedan vivir de sus creaciones. Berman presenta su versión de diversas condiciones con las que vivieron ambos autores. Molière gozó de un periodo creativo gracias al reconocimiento del rey y sus condiciones de vida y artísticas sufrieron significativamente cuando la Iglesia se puso en su contra. Racine escribió a pesar de las dificultades económicas gracias al apoyo artístico del cómico y tuvo dificultades para crear cuando había alcanzado el renombre, los títulos y los cargos. De este modo, la autora denuncia que los artistas no tienen un lugar en la sociedad para vivir de su trabajo creativo, dependen de las ideologías, las simpatías y las buenas condiciones de otros grupos sociales. El segundo mecanismo es la influencia social del arte en la sociedad. Si este no fuera relevante, el arzobispo no actuaría tan maliciosamente contra Molière y no corrompería a Racine con títulos y pagos para que obedezca sus instrucciones. Por las referencias en la pieza teatral, el público se entera que ambos artistas gozaron difundieron y cuestionaron patrones de conducta e ideas de su época. Este tema denota que Berman reconoce un valor social al arte y que, a pesar de

la marginalización, este contribuye en el bienestar y la transformación de la comunidad.

Berman emplea recursos dramáticos parecidos a *En el nombre de Dios*: propone una estructura flexible y desestabiliza las referencias históricas. En este caso, la escritora se vale de una estructura melodramática con tres planos de realidad —identificados por Gidi (2016)—: el primero es el presente desde el que Racine se dirige al público, relata y discute varias ideas; el segundo son la reconstrucción de los hechos evocados por el trágico francés; y el tercero es metateatral, en él se ubican las representaciones de fragmentos de piezas de Molière —*La escuela de las mujeres* y *Tartufo*— y una de Racine —*Británico*—. Complementariamente, Berman propone con los espacios varias nociones que dan dimensión a los temas arriba descritos: lo público y lo privado, dentro y fuera del escenario, realidad y teatro. Con estos recursos dramáticos, la autora plantea un nivel escénico que se suma a los valores literarios. Tal como valoró Bert (1998a), este texto propone imágenes que dan lugar a que el director juegue con el vestuario, la música, la escenografía y otros recursos escénicos. Así pues, se comprueba que la dramaturga echa a andar ambos niveles, el textual y el escénico, con la misma relevancia.

Sobre el texto, aparte de la estructura y el desarrollo temático, cabe mencionar el manejo de distintos registros del lenguaje con el fin de contextualizar la época y el lugar, de provocar la risa y de contrastar la actitud cómica y la trágica. Gidi (2016) observa que, a pesar de que el vocabulario es primordialmente mexicano, la autora emplea palabras y frases francesas —como *Monsieur, Madame, s'il vous plaît*— y fórmulas de cortesía —“después de usted”, “con su permiso, señoría” ...—que dan la sensación de que la historia ocurre en la Francia el siglo XVII sin forzar el lenguaje. Incluso, los fragmentos de Racine y de Molière que se citan se encuentran abreviadas y con un lenguaje adaptado a la época actual. Igualmente, la investigadora analiza cómo el tono cómico se debe al rompimiento de un registro elevado con frases vulgares o inesperadas, por las ironías, las expresiones de doble sentido y las referencias sexuales. Por otro lado, es notorio que Racine se esfuerza por emplear muchos adjetivos, fórmulas y otros rasgos que se consideran de prestigio en el lenguaje y son deseables en una tragedia. En ocasiones, Berman coloca al poeta en situaciones chistosas para denotar lo poco orgánico e, incluso, ridículo de sus expresiones. Mientras tanto, la autora resalta que Molière es capaz de modificar su lenguaje de acuerdo con

sus interlocutores y el contexto comunicativo. De este modo, el lenguaje contribuye a observar la rigidez mental de Racine y la adaptabilidad de Molière.

En concordancia con las características anteriores, las referencias históricas no pretenden reconstruir los hechos sino resaltar las actitudes y las formas de pensar y sentir de los protagonistas. La autora repite escenas desde diferentes puntos de vista, contextualiza algunas de ellas en un ambiente onírico o atemporal y presenta sucesos en su versión real y en la teatral. Además, no hay un seguimiento fiel como ocurre en el teatro de compromiso social; más bien, la autora imagina situaciones con las que dibuja el carácter y la visión de los personajes; sobre todo, de Racine, Molière y el arzobispo. Al emplear, Racine adquiere un toque cómico —no sabe actuar fuera de las pautas y no se adapta a las circunstancias— y Molière, una dimensión empática, donde se valora lo creativo, la visión crítica y el gusto por la vida.

La vida editorial de esta obra es semejante a *En el nombre de Dios*: apareció primero en *Tramoya*, en 1999, y luego en la antología *Puro teatro* de Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica; edición impresa, en 2004, y la electrónica, 2011. Como apuntamos anteriormente, también cuenta con una edición en Plaza y Janés en 2000, que se encuentra fuera de las colecciones estudiadas. Vale la pena considerarla porque denota el interés que generó esta obra en el público —permaneció en cartelera dos años— y la editorial mencionada actuó en consecuencia (Castro, 2000; El Universal, 2000; Güemes, 2000).<sup>72</sup> Esta cadena de publicaciones suponen, como *En el nombre de Dios*, el reconocimiento dramático para la autora y su integración en la literatura mexicana.

Los paratextos que acompañan a esta obra, el prefacio y las notas para el montaje, son clave para ahondar en el archipiélago de los juegos escénicos. Estos escritos evidencian algunos rasgos esenciales de la estética y el estilo que ya estudiamos en el apartado 1.6: el dramaturgo incluye el aspecto escénico desde el texto dramático, está dispuesto a participar en el montaje y a dialogar con los otros creadores; por tanto, el texto se considera terminado cuando ocurre su estreno. Ambos paratextos orientan la lectura, ya que explican el origen y la naturaleza de la obra. Por el “Prefacio”, los lectores se enteran del interés reflexivo de la autora por la comedia y la tragedia: la condición marginal de la

---

<sup>72</sup> En los artículos periodísticos sobre la publicación de *Molière* en Plaza y Janés (Castro, 2000; El Universal, 2000; Güemes, 2000), se anuncia que este título y *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda inician la colección Son de Teatro. Sin embargo, no se tiene noticia de títulos posteriores.

comedia y el prestigio de la tragedia en el ámbito literario y filosófico. Con sus explicaciones se establece una relación directa de ambos géneros con Molière y Racine. Esta primera impresión ayuda a que el lector detecte los valores opuestos que la autora aporta a cada protagonista: Racine tiene toques cómicos y Molière, algunos grandilocuentes. Por las “Notas para el montaje”, el lector se entera del valor esencial que adquieren los recursos escénicos en esta pieza teatral. Son necesarios para diferenciar espacios, generar ambientes, contrastar puntos de vista, crear imágenes y asociar ideas, en ocasiones, incluso opuestas. Estas notas informan que el texto admite diferentes modos de representación y que las acotaciones corresponden al trabajo conjunto de la dramaturga con el director Serrano, el músico Hernán del Riego y el escenógrafo Gabriel Pascal en 1998. En consecuencia, este texto se vuelve un testimonio de la puesta en escena y un documento de investigación para la dramaturgia y la escenificación en México. Ahora bien, por la cantidad mesurada y la manera sucinta en que se presentan, se aprecia que la escritora se interesó por mantener un texto legible —un interés que ya comentamos más arriba— y aporta los datos suficientes para que los lectores recreen la puesta en escena. Por todos estos rasgos, Molière es una obra representativa del archipiélago de juegos escénicos y sus publicaciones dan luz sobre su estética y sus recursos.

Feliz nuevo siglo, doktor Freud (e. 2000, p. 2001)

*Feliz nuevo siglo, doktor Freud* se estrenó en 2000 con la dirección de Sandra Félix. En las colecciones estudiadas, aparece cinco veces: *Tramoya* y *La Centena* de Ediciones El Milagro en 2001; en *Letras Mexicanas* de Fondo de Cultura Económica, versión impresa en 2004 y electrónica en 2011; y en la revista *Paso de Gato*, en 2010. La obra se ambienta en Viena, a principios del siglo XX. El texto desarrolla el caso de Dora, estudiado por Sigmund Freud en *Fragmento de análisis de un caso de histeria* —escrito en 1901 y publicado en 1905—, desde que el padre de Dora pide ayuda al psicoanalista hasta que la paciente interrumpe el tratamiento.

El tema plantea un cuestionamiento a la capacidad de Freud, y del psicoanálisis, para comprender la naturaleza femenina. La premisa podría plantearse de este modo: Dora no era histérica sino una joven inteligente e independiente que fue oprimida por sus condiciones sociales —lo que debería o

no hacer una mujer—; y Freud no pudo detectarlo, también por sus condiciones sociales —la actitud que un hombre debe tener o no ante una mujer—. Para construir estas ideas, la autora manifiesta diversos puntos de vista femeninos, desde los de la época, como Lou Andreas Salomé—quien de acuerdo con Berman (Bixler, 2004, p. 73) es la representación de otra forma de ser mujer en aquella época— y Anna Freud, hasta algunos más actuales como Gloria, una chica de la década de 1970. A partir de estas perspectivas, se aclara que los síntomas problemáticos de Dora no se debían a que era histérica sino al mundo restrictivo que la sociedad había construido, tal como lo explica Emily Hind (2006). De manera complementaria, Berman retrata a Freud, como dice Noé Morales Muñoz (2001), como un pensador revolucionario que no logró trascender su contexto y los vicios machistas para concebir a la mujer fuera de los roles asignados en aquel entonces: de decoración o como máquina reproductiva.

La postura de la autora es ambivalente porque en un nivel explícito es obvio que defiende a las mujeres: resalta su inteligencia, su independencia, su sensibilidad y su creatividad; sin embargo, con la estructura dramática dibuja pautas con las que da razón a los principios y conceptos de Freud sobre la histeria. La primera señal es el toque didáctico que observa Obregón (2001): la autora explica los términos, pero no profundiza o no los problematiza. Bajo los términos que se definen en la obra teatral, podemos declarar que Berman crea una especie de transferencia con la que retrata a todos los hombres iguales. En consecuencia, desequilibra el punto de vista: los hombres son malos (remarcado por el tono irónico sobre ellos) y ellas son víctimas (ante ellas, la autora maneja un tono más serio). Por los comentarios, se puede colegir que los cambios en el siglo XX se han debido a los movimientos hechos por mujeres. Esta simplificación genera una dinámica dramática —como la que estudiamos en *El vals de los buitres* (e. 1996, p. 1998), de Argüelles, en el archipiélago del mundo sórdido— en la que se transmite un mensaje contradictorio; en lugar de romper el patrón de pensamiento, se invierte: “no se trata de mujeres que envidian ser hombres, más bien de hombres incapaces de comprender a las mujeres”.

En esta obra, la contradicción se puede considerar discutible, sutil o ambigua. En cambio, en *Testosterona* (e. y p. 2013) es evidente. Miky, la directora de contenidos de un periódico, compite contra un colega, Beteta, por el puesto de la dirección general de un periódico. Antonio, el director, y Beteta juegan sucio según sus intereses y de la empresa. Ella, cuando parece que lo perdió todo,

consigue dar la vuelta de tuerca para quedarse con la dirección y aplastar a ambos hombres de la obra. Aunque parece que este es un triunfo de la mujer, por sus capacidades e integridad; en realidad es una venganza ejecutada bajo los términos masculinos. De hecho, la autora implica que al final la protagonista se comporta como su exjefe y esto se muestra ante el público como un triunfo. Berman no retrata esta acción con ironía —como muchas otras en *Molière* o *Feliz nuevo siglo, doktor Freud*— ni lo critica. Ergo, la obra se trata de la asimilación de las reglas machistas en una mujer, que se oculta en una victoria aparente sobre los hombres. Con estas obras, más *Entre Villa y una mujer desnuda* (e. 1992, p. 1994), reconocemos la protesta contra el machismo y una crítica a sus mecanismos, pero no podemos asumir una visión feminista establecida por completo, o en toda su complejidad, pues los ataques se dirigen a determinadas figuras masculinas, Pancho Villa, Sigmund Freud y el director, a las cuales se logra desprestigiar, confrontar, menospreciar o acallar. Sin embargo, es un ataque ganado por medio de la simplificación o bajo los términos machistas, sin romper y plantear nuevas perspectivas.

Estos problemas de visión provienen, como lo estudiamos en el capítulo 1, de la descentralización y desestabilización de los relatos y de los discursos. Por plantear una visión irónica y novedosa, Berman no profundiza por completo en los conceptos que aborda. Si hacemos un paralelismo con los niveles de involucración de la filosofía en la literatura que plantea Philip Kitcher (2015) —en este caso, con el psicoanálisis—, consideramos que la escritora maneja el más superficial, es decir, aquel en que las referencias enriquecen el texto. Llegar a un nivel más profundo —en el que se pongan en juego las ideas feministas y los conceptos psicoanalíticos para comprobarlos, refutarlos o cuestionarlos— implicaría que la desestabilización no se dirigiera únicamente a Freud y sus ideas, sino a Dora y a lo que representa. Lo que frena a la autora para alcanzar este nivel de profundidad es su ánimo por imponer *a priori* una visión feminista, que, como ya analizamos, también se queda a medio camino.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> En *Muertes en Venecia*, Philip Kitcher (2015) explica que hay tres niveles de involucración filosófica en un texto literario o en una obra musical. En el primero, el más superficial, se emplean referencias para enriquecer el texto. En el segundo, ciertas ideas relevantes se vuelven el motor de la obra literaria, son una manera de comprobación filosófica. En el tercero, el autor explora cuestiones filosóficas y, aunque tenga referentes, llega a sus propias conclusiones. Por ejemplo, este es el nivel que, según Kitcher, Thomas Mann alcanza con *Muerte en Venecia* (1912). Podemos hacer un paralelismo de estos niveles de profundidad de pensamiento con el campo psicoanalítico en *Feliz nuevo siglo, doktor Freud*, donde Berman emplea conceptos psicoanalíticos —como histeria, lapsus y envidia del pene— para nutrir el mensaje que la autora ha planteado *a priori*. En consecuencia, involucra los conocimientos en el primer nivel descrito por Kitcher. No



Los recursos dramáticos son parecidos a los empleados en las obras anteriores: estructura flexible, manejo de datos históricos y aprovechamiento de recursos escénicos desde la concepción dramática. Entre los recursos escénicos, resaltamos uno que Berman no había desarrollado plenamente como en esta obra: la manera de distribuir los roles entre los intérpretes. Freud se divide en tres actores. Cada uno representa diferentes aspectos del carácter del psicoanalista, incluso se puede suponer que uno es el ego, el super yo y lo inconsciente, pero su comportamiento no encaja por completo con esta noción. Freud 1 se mantiene en este personaje durante toda la obra mientras que Freud 2 y 3 asumen el resto de roles masculinos con apenas unos cambios de vestuario. Este fenómeno provoca que todos los personajes masculinos se parezcan, condición que suma a la ideología contradictoria del drama y que sustenta la hipótesis de que Berman construyó una especie de transferencia en que pinta a un mismo tipo de hombre bajo la imagen de Freud. Por otro lado, hay dos actrices, una joven y una de edad media, para interpretar a todos los personajes femeninos, incluidos Dora, Lou Andreas Salomé, Anna Freud y Frau K. Hay un interés de la autora por una diferenciación mayor en su caracterización: vestuario, movimientos, lenguaje, etcétera. La excepción es el parecido entre Dora y Anna, para implicar que Freud vive una contratransferencia y decide darle un lugar privilegiado a su hija mientras que a su paciente la simplifica. De este modo, los recursos escénicos abonan a la ideología que analizamos anteriormente.

Como hemos visto en los títulos anteriores, Berman despierta el interés editorial desde sus inicios. *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* es un caso muy peculiar ya que se ha publicado constantemente desde su estreno. La trayectoria editorial de este texto se parece a los dos anteriores, pues apareció primero en *Tramoya* en 2001 y, luego, se integró en *Puro teatro* de Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica, en 2004 y en 2011 con la versión electrónica. No obstante, su presencia continuó. Su integración a La Centena en 2001, el mismo año que en *Tramoya*, hace ver que los editores consideraron casi inmediatamente a esta pieza teatral como la más representativa de Berman y la incorporaron a lo emblemático de la literatura mexicana en el último cuarto del siglo XX. Tengamos en cuenta que otros textos esperaron más tiempo para integrarse a esta colección, como

---

alcanza el segundo porque no los pone en juego a profundidad, para demostrarlos o refutarlos, para explorar sus consecuencias últimas en la situación dramática que plantea.

*Mutis* (e. 1997, p. 2005), de Guiochíns; y *Genesis, de cómico a santo* (e. 1993, p. 2005), de Galindo; y *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho* (e. 1998, p. 2005), de Mancebo del Castillo. Más adelante, aparece en *Paso de gato* en 2010, lo que significa que los editores la consideran aún vigente y, por las líneas editoriales, una propuesta novedosa a diez años de su escritura. Todas estas publicaciones evidencian que la autora goza de un prestigio entre las editoriales y la crítica (Bert, 1993; Bixler, 1997; Bert, 1998a; Bixler, 2004; Gidi y Bixler, 2011; Gidi, 2016). Muy pocos cuestionan los valores de Berman: Obregón (2001) resalta el toque didáctico, de “sopa digerida” que puede tener esta pieza teatral y Luisa Josefina Hernández (Salvat, Hernández y Carballido, 2001) la califica como una dramaturga independiente, capaz de crear sus propias conclusiones, con referencias universales, pero cuestiona su claridad en cuanto a términos morales. Con estas observaciones, podemos concluir que los editores han priorizado sus valores estéticos y estilísticos, y sus aportes a la dramaturgia mexicana. Las múltiples ediciones de sus obras, como las de *Feliz nuevo siglo, doktor Freud*, evidencian que su calidad dramática está muy bien valorada y que no se presta atención a los posibles cuestionamientos que tiene el tratamiento de sus temas.

#### *Recuento general*

Con las características que hemos visto, Berman es una autora emblemática de los juegos escénicos. Su producción dramática representa la dinámica de esta estética, tal como estudiamos en el apartado 1.6: las exploraciones iniciales en la década de 1980 y su consolidación posterior. Asimismo, es un ejemplo de las contribuciones y los puntos débiles de este conjunto de textos dramáticos. Por un lado, tiene en mente los recursos escénicos desde la escritura, construye estructuras muy flexibles, se interesa por mostrar diferentes versiones de la historia y presenta diversos planos de realidad y acción. Por otro lado, tiene problemas para establecer un discurso claro. En algunos casos, como en *Feliz nuevo siglo, doktor Freud*, el mensaje es ambiguo o contradictorio en un nivel sutil; pero en otros, como en *Testosterona*, el mensaje explícito es completamente contradictorio con el mecanismo interno de la obra.

Ahora bien, las capacidades dramáticas de Berman son innegables: la caracterización de personajes, el manejo de diferentes registros de lenguaje, la multiplicación de puntos de vista y la construcción de imágenes que son un

buen punto de partida para un director. Coincidimos con Obregón (2001) y Hernández (Salvat, Hernández y Carballido, 2001) sobre los problemas que tiene para plantear discursos. Sin embargo, somos conscientes de la relevancia de sus obras para movilizar temáticas como la reivindicación de la mujer, la denuncia del machismo, la discriminación, la desacralización de personajes históricos (como Pancho Villa) y las transformaciones en las relaciones de pareja producto de los cambios sociales de fin de siglo.

Berman es un ejemplo de cómo la perspectiva de los juegos escénicos ha servido de enlace entre la estética y los recursos de los archipiélagos de compromiso social y de lo discursivo por varios motivos: el interés por abordar temas sociales (como la corrupción, la violencia y el machismo), el uso de datos históricos para reflejar el contexto actual, la creación de planos que interactúan entre sí y crean nuevos sentidos en el drama y se observan principios de cuestionamiento sobre el discurso y el lenguaje. Otros autores de este archipiélago que tienden el vínculo son Salcedo, Olguín y Chabaud, quienes tienen estilos mucho más abiertos, como lo mencionamos al inicio de este apartado y desarrollamos en el capítulo 1. Apreciamos estos rasgos en autores del archipiélago de lo discursivo como Moncada, Colio y Ricaño, quienes los hacen suyos por medio de sus intereses y su estilo. Por ejemplo, Ricaño en *El amor de las luciérnagas* (e. y p. 2012) aprovecha los recursos escénicos para dividir la interpretación de su protagonista en tres actrices; de este modo, una narra, la otra interpreta el suceso pretérito y la otra comenta. Esos roles se van modificando conforme avanza la trama. Lo estudiaremos con más detalle en el siguiente apartado.

Como ya hemos visto, el interés editorial por Berman es constante e intenso. Sus publicaciones han contribuido a una imagen positiva de su trabajo y se ha integrado en la literatura mexicana. En consecuencia, es una autora muy conocida y al alcance de los lectores. A esto le sumamos que tiene el cuidado de hacer “legible” sus textos, es decir, tiene un lenguaje sencillo y sin términos especializados para que una persona que no se dedica al teatro pueda imaginar la puesta en escena. La peculiaridad de que existen diferentes versiones publicadas de sus obras —como *Herejía* (1985) / *En el nombre de Dios* (1992), *Bill* (1979) / *Yankee* (1985) y *Muerte súbita* (1988, 1991, 1998)— facilita el estudio de su estilo personal y de la estética de los juegos escénicos. Finalmente, agregamos

que es una autora cuya presencia aporta valor simbólico a las colecciones, por su trayectoria y prestigio.

### 3.7. Lo discursivo: Bárbara Colio, David Gaitán y Alejandro Ricaño

Como estudiamos en apartado 1.7, el archipiélago de lo discursivo se compone de diversas visiones que tienen en común el cuestionamiento a las formas de pensamiento, al lenguaje y se interesan por integrar formas modernas de hacer teatro. Las diferencias se deben principalmente a factores geográficos y estilísticos. Aunque hay puntos en común en cuanto a las temáticas, es notorio que los autores del norte del país se inclinan hacia la frontera, la migración, el narcotráfico, el desierto y la corrupción, mientras que los escritores del centro se interesan por los discursos políticos, las diferencias sociales y las relaciones interpersonales. Asimismo, los autores del norte tienden a la hipertextualidad y los del centro a la narraturgia.

Por la diversidad de este archipiélago, consideramos emblemáticos tres textos de diferentes autores: *Cuerdas*, de Bárbara Colio (Baja California, 1969), representa rasgos de la dramaturgia del norte; *El amor de las luciérnagas*, de Alejandro Ricaño (Veracruz, 1983), corresponde a la narraturgia; y *La ceguera no es un trampolín*, de David Gaitán (Ciudad de México, 1984), es un ejemplo de la exploración e integración de recursos textuales, identificados como “narratúrgicos”, y otros más relacionados con el posmodernismo —como la discontinuidad, lo fragmentario, el ánimo por borrar los bordes de los personajes—, como la estética de Falk Richter, en que se reconoce que las experiencias sociales son discontinuas y fragmentadas y, en las puestas en escena, se ofrecen elementos para resignificar e integrar los mensajes y las formas de pensar.

En las colecciones estudiadas, Colio tiene tres títulos repartidos en Teatro Emergente y La Centena de Ediciones El Milagro, y Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla. Ricaño cuenta con siete textos distribuidos en El Joven Godot de Libros de Godot; las revistas *Tramoya* y *Paso de Gato*; y Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla. Gaitán también ha publicado siete títulos en Artes Escénicas Serie Dramaturgia, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana y la revista *Paso de Gato* de Paso de Gato; Teatro Emergente de Ediciones El Milagro; y Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla. La presencia de estos tres

dramaturgos no es tan numerosa como la de autores mencionados anteriormente, como Berman, Rascón Banda y Hernández. Esto en parte se debe a lo reciente de su producción. No obstante, son referente de la dramaturgia contemporánea y de las colecciones en que aparecen, tal como lo hemos analizado en el capítulo 2.

*Cuerdas* (e. 2009, p. 2010), de Barbara Colio

*Cuerdas* se estrenó en 2009 y se publicó en Teatro Emergente de Ediciones El Milagro en 2010. La historia consiste en tres hermanos, Peter, Paul y Prince, que emprenden un viaje juntos para ver el último acto de su padre, quién es un famoso equilibrista y los abandonó cuando ellos eran niños. Durante el viaje, los hermanos se ponen al corriente de su vida, pero sobre todo se nota la dinámica familiar: la madre no establece lazos afectivos con ellos, el hijo mayor se responsabiliza de la familia, el mediano tiene una actitud mediocre y el menor trata de escapar sin éxito del patrón familiar.

Colio explora un tema recurrente en la literatura mexicana: la búsqueda del padre, que se encuentra en este y otros archipiélagos, como en los juegos escénicos con *Camino rojo a Sabaiba* (e. 1987, p. 2002), de Liera; en el mundo sórdido con *De la calle* (e. 1987, p. 2001), de González Dávila; y en el realismo con *Papá está en la Atlántida* (e. 2005), de Malpica; entre otros. A diferencia de las obras mencionadas, Colio en lugar de concretar el encuentro o confrontar a los hijos con el padre, se centra en las implicaciones de esta búsqueda para conformar la identidad personal. Cada hijo busca algo distinto: la aprobación —el mayor quiere demostrar que también puede ser equilibrista—, la identificación —el mediano quiere que su padre lo recuerde, pues este olvidó incluso su nombre— o la comprensión —como el menor no vio a su padre entrenar, como sus otros hermanos, quiere saber cómo era su padre—.

La dramaturga orilla a los personajes a relatar o comentar los mismos hechos en varias ocasiones para que el lector tenga oportunidad de reconocer cómo el relato refleja la ideología, sus transformaciones y sus resistencias. Por ejemplo, Peter, el mayor, es el que tiene una posición social más estable (trabajo, esposa, dinero) y lo recalca con sus acciones y en sus parlamentos. Sin embargo, mantiene un vacío emocional porque al mismo tiempo que quiere ser como su padre —por su talento y para recibir el cariño— y quiere ser distinto —para no

dañar a su futuro hijo y no dañar a su mujer—. De esta situación, el público se entera porque el personaje revela datos e ideas al tener que resolver inconvenientes del viaje y al confrontar a sus hermanos: no ha mencionado datos de la carta que envió el padre, practica equilibrismo a escondidas y ha fingido la emoción al saber que su esposa está embarazada. En situaciones similares se encuentran los hermanos. Sus dinámicas resaltan que, a pesar de que han compuesto su vida, no las viven plenamente porque falta la relación paternal. El desenlace se desencadena por el suicidio del padre en su último número. En consecuencia, los hijos se ven obligados a enfrentar sus vidas y encontrar modos de asumir sus responsabilidades y no culpar la ausencia del padre.

Colio desarrolla una estructura en que presenta cronológicamente fragmentos del viaje de los hermanos y se alternan con algunos monólogos de ellos. Por un lado, las escenas no desarrollan unidades anecdóticas sino temáticas. Por ejemplo, la segunda escena ocurre en la fila para subir al avión que ya casi cierra su puerta, uno fue al baño y los otros lo esperan. Mientras tanto, discuten la relevancia de ocultar o revelar un dato de la carta al hermano ausente (más adelante, nos enteramos de que es el olvido del nombre: el papá lo nombra “John”, en lugar de “Paul”). Cuando se termina la discusión sobre los efectos que puede tener el hermano, se acaba la escena. No hay conclusión en cuanto a la anécdota de la fila para abordar. No se sabe si el hermano vuelve del baño a tiempo para abordar el avión o si los otros tuvieron que negociar con los trabajadores para esperar al hermano, entre otras alternativas. Esta información se deduce por comentarios en escenas posteriores.

Por otro lado, la dramaturga provoca la sensación de ambigüedad, desconfianza o vacío al construir un ambiente indeterminado por medio de la estructura misma, los nombres anglófonos de los personajes y ciertas omisiones de información. De acuerdo con Bert (2011), la percepción de vaguedad se acentuó en el montaje que dirigió Richard Viqueira en 2011, los actores interpretaron en una cámara negra y el único accesorio eran sus maletas. Lo anterior, de acuerdo con el mismo crítico, acentuó el nivel poético del texto, el cual genera metáforas sobre la inestabilidad de la vida, la ausencia paterna, la carencia de habilidades para adaptarse emocional e intelectualmente a la vida, etcétera. Al tener un espacio indeterminado, una anécdota fragmentada y versiones distintas de los relatos, el lenguaje gana una mayor atención por parte del lector. Este fenómeno revela los mecanismos de los discursos de los

personajes y el de la autora, quien está convencida de que la ausencia de los parientes causa un impacto profundo, pero que este necesita ser asumido por los hijos, responsabilizarse y hacer un trabajo individual sin esperar que otro pariente familiar lo atienda. Sin soslayar la dimensión psicológica de este discurso, resulta relevante por las asociaciones que establece con la sociedad, cuyo pensamiento paternalista es característico. Las formas de actuar y pensar de los tres hermanos son reflejo de actitudes generalizadas en la población debido a que los personajes están caracterizados de tal manera que pueden volverse símbolos de determinadas ideologías. El hermano mayor se hace cargo de los menores y con ello se siente con derechos y superior; el mediano vive mediocrementemente y espera que el mayor le pase los bienes que ya no usa; y el menor rechaza a la familia, pero no construye su propio camino.

Como analizamos en el apartado 1.7, un aporte de esta obra es el manejo emotivo distinto al que se recurría en archipiélagos, como el realista o el de compromiso social —que solía ser serio o melodramático—, ante temas y sucesos como el que se aborda en este texto. Aunque hay momentos conmovedores, es común que Colio emplee la ironía, el humor negro, la exageración y los absurdos. Con ello, evidencia las contradicciones, las omisiones y los puntos débiles de los discursos personales. Esta actitud fomenta un cambio de actitud ante el tema y va acorde con el discurso que se reconoce en la estructura de la obra.

Por el análisis del capítulo 2, reconocemos que la colección Teatro Emergente de Ediciones El Milagro más que dedicarse a los autores jóvenes, como lo describió Pablo Moya (2018), se enfoca en maneras novedosas de hacer teatro y ha contribuido a formar una imagen representativa del archipiélago de lo discursivo. Por tanto, la aparición de *Cuerdas* en esta colección es un reconocimiento a la aportación dramaturgica de Colio al teatro contemporáneo mexicano. Su aporte se relaciona con el diálogo que establece con la dramaturgia del norte; en específico, con el tema de la frontera, que Galicia (2006a) reconoce como recurrente en este grupo de textos, habida cuenta que los escritores tienen intenciones de universalizar los temas de su región. Esto ocurre con Colio al plantear este viaje de hermanos en un país extranjero. Ya no se trata de un tema tan concreto como la muerte de los migrantes en *El viaje de los cantores* (1990), de Salcedo; sino de un proceso de identidad, que tiene que ver con lo geográfico y los discursos personales. Al abordar dichos discursos, la autora critica la actitud paternalista que se encuentra generalizada en la sociedad mexicana, lo cual

incide en una crítica, que ya no se centra únicamente en determinados conflictos colectivos sino en las formas de pensamiento. En consecuencia, la inclusión de Colio en Teatro Emergente aporta una postura fresca y crítica sobre las relaciones interpersonales, que es un tema recurrente en la colección —con títulos como *Adiós y buena suerte...* (e.2014, p. 2015), de Portela; y *Un banjo y dos muertos* (e. 2010, p. 2012), de Mariana Hartasánchez— y resalta la sensación de orfandad que es común en sectores sociales, como las familias con parientes en el extranjero o que desatienden a los hijos por resolver sus problemas emocionales o por trabajar para salir adelante.

*El amor de las luciérnagas* (e. y p. 2012), de Alejandro Ricaño

*El amor de las luciérnagas* se estrenó en 2012 con la dirección del autor y ese mismo año se publicó en *El Joven Godot* de Libros de Godot. La obra trata del viaje de María —una joven a inicios de sus veinte— a Bergen, Noruega, para olvidar a Rómulo, su exnovio, y dedicarse a escribir teatro. Sin saberlo, María crea una doble de sí misma sin defectos por medio de una máquina de escribir mágica. Cuando María descubre a su doble, emprende una persecución que inicia en Bergen y la lleva a varias partes de México y Guatemala. La doble suplanta la identidad de la protagonista y vive de mejor manera su vida. En los trayectos, María cuenta con el apoyo de su amiga Lola y conoce a Ramón, un fabricante de jaranas, que vive en un pueblo de Veracruz.<sup>74</sup> Como la protagonista descubre que su madre y Rómulo se encuentran mejor con la doble, María decide abandonar la persecución y prueba una nueva vida con Ramón, consciente de los riesgos de una nueva relación y de vivir en un nuevo espacio.

En primera instancia, el tema son las relaciones amorosas desde una perspectiva juvenil y romántica. Como el tema está simplificado y es una de las fuentes humorísticas, es el gancho para mantener la atención del público. Si esta fuera la única idea motora de la obra, quedaría en un nivel evasivo, uno de los problemas recurrentes que tiene el archipiélago de lo discursivo como vimos en el apartado 1.7. En cambio, este tema se complementa con otro: la exploración de uno mismo y el desprendimiento de las expectativas personales y ajenas hacia

---

<sup>74</sup> La jarana es un instrumento de cuerda parecido a una guitarra pequeña, que se emplea algunos géneros musicales típicos de México como el son jarocho (Veracruz), el son huasteco (Región Huasteca: norte de Veracruz, sur de Tamaulipas y partes de San Luis Potosí y de Hidalgo) y la jarana yucateca (Yucatán).



uno mismo. Este rasgo acerca a la obra a la literatura de iniciación. Durante sus viajes, María descubre nuevos aspectos de sí misma. Al mudarse a Veracruz reconoce que hay diferentes estilos de vida y culturas; cuando llega a Bergen, descubrimos que escribe por motivos externos; cuando persigue a su doble, observa que su madre y su exnovio son felices con la imagen ideal de ella; cuando se queda en el pueblo de Ramón, se da la oportunidad de descubrir quién es y de probar una nueva relación amorosa. Como en apariencia la obra es una “comedia romántica”, se puede generar la confusión de que las iniciaciones o exploraciones personales se hacen únicamente para ser aceptados por los seres amados. Una confusión que de ser cierta volvería esta obra en un material complaciente y superficial. Además de la estructura general, el rasgo que ayuda a aclarar la concepción de la obra es el final. María reconoce que su decisión de mudarse a vivir a un pueblo y a iniciar una nueva relación amorosa puede ser un error, pero para aprender requiere experimentarlo y continuar con la exploración de sí misma y el entorno.

El recurso característico de *El amor de las luciérnagas* es el empleo del relato como hilo conductor. María habla directamente al público y su soliloquio se interrumpe por algunos diálogos con otros personajes. De hecho, la distribución gráfica de la publicación corresponde con dicha propuesta dramaturgica: el monólogo de María se presenta como cuerpo de texto general y dentro de este, en una segunda jerarquía, se integran las intervenciones de los otros personajes. Eva Vyškovská (2017) analiza los bordes entre drama y narración de esta y otras obras de Ricaño; en específico, *Más pequeños que el Guggenheim* (2009), *Fractales* (2012) e *Idiotas contemplando la nieve* (2014). En su estudio, reflexiona que, a pesar de la ausencia casi total de acotaciones y de diferenciación gráfica entre diálogo y acotación, se percibe en las piezas teatrales la intención de ser representadas.

Agregamos al análisis de Vyškovská, que en la pieza hay un desarrollo de ideas y emociones que no depende únicamente del lenguaje, el cual es esencial, sino que se apoya en la dinámica de las acciones y en las imágenes que se conforman al integrarse todos los elementos. Por ejemplo, la metáfora de las luciérnagas inicia como un pretexto romántico e impostado para terminar un noviazgo: “nuestro amor es intermitente como la luz de las luciérnagas”. Más adelante, se descubre que esta imagen es una referencia al poeta Carlos Pellicer y se complejiza un poco más la metáfora. Posteriormente, la imagen de las luciérnagas se transfiere al plano del viaje y finalmente a la trayectoria de María;

en que se hace alusión a la posibilidad de encontrar el entendimiento o el entusiasmo en uno mismo para seguir adelante. Cabe aclarar que mientras la metáfora se relaciona con el ámbito amoroso, los personajes la explican y la parodian y, cuando se traslada al ámbito personal, se vuelve una alusión que se sostiene por la acción y los recursos escénicos (las jóvenes cruzan un campo de luciérnagas). De este modo, el público toma una actitud más activa en la segunda parte de la metáfora para elaborar inferencias. Así el autor evita los posibles tonos paródicos o didácticos.

En una entrevista (Villegas, Valdés, Romero Elizondo y Ricaño, 2014), el dramaturgo explicó que desde la escritura concibió que tres actrices interpretaran simultáneamente a María. No lo acotó dado que considera recurrente que los directores ignoren las indicaciones de los dramaturgos. Así que prefiere no incluir acotaciones. Se sabe de esta propuesta escénica por la representación, pero da sentido a la distribución en líneas o párrafos breves del texto de María. Con esta información se sabe que estas unidades de texto se asignan entre las tres actrices. Es en este fenómeno en que podemos reconocer lo “dramático”, pues es el mismo personaje quien opina, contradice, complementa, reitera, etcétera; es decir, que el autor exterioriza las fuerzas internas que se contraponen en la protagonista. Encima, ese conflicto se dinamiza con la participación de los otros personajes. De esta manera, Ricaño construye un discurso —en el sentido que Sanchis Sinisterra (2012, 2016) lo concibe, como vimos en el apartado 1.7— con el que pone en conflicto el crecimiento de una joven, que se aleja de lo que se espera de ella y busca una nueva alternativa con la conciencia de que no hay una fórmula, que puede acertar o equivocarse. En consecuencia, este texto demuestra que la “narraturgia” no consiste solamente en la representación de un relato; sino que más bien radica en ser conscientes de los recursos narrativos y sus implicaciones en la forma de pensamiento para aprovechar los recursos narrativos en los textos dramáticos, tal como reconoce Gutiérrez Ortiz Monasterio (2012) en las páginas preliminares. Este fenómeno se encuentra también en obras de dicho autor, *Odio a los putos mexicanos* (e. 2006, p. 2013) y *Chato McKenzie* (e. y p. 2013), y en algunas de Chabaud, como *Oc Ye Nechca (Érase una vez)* (e. 2008, p. 2013) y *El kame hame ha* (e. y p. 2013).

La incorporación de *El amor de las luciérnagas* a *El Joven Godot* de Libros de Godot implica una delimitación de público, al juvenil. Aunque la puesta en escena se dirigió a un sector más amplio, los editores reconocen que por sus

características es una pieza teatral adecuada para los jóvenes, dado que plantea cuestionamientos propios de la edad, en específico el paso de la adolescencia a la juventud.<sup>75</sup> Con la selección de este tipo de textos —como *Juego de niñas* (e. y p. 2014), de Santillán, y *Diálogos con la ira* (e. y p. 2007), de Zúñiga—, se aprecia que los editores son conscientes de los cambios de visión en la juventud, los personajes hablan como los jóvenes de la actualidad y se seleccionan textos de este archipiélago. Ahora bien, con la inclusión de *Más pequeños que el Guggenheim* se revela que los editores contemplan un rango amplio de edad y distinto al de otras colecciones en que se habla de “joven público”. Paso de Gato se refiere a niños y adolescentes; en cambio, en Libros de Godot, la colección se enfoca en los adolescentes y los jóvenes veinteañeros. Agreguemos a esta observación que el lenguaje y la información en los paratextos, que ya estudiamos en el apartado 2.3, son más apropiados para personas de estas edades pues ya cuentan con más recursos para comprender el contenido.

Un punto más sobre la edición: la distribución del texto en *El amor de las luciérnagas* es un ejemplo de los retos que plantea el archipiélago de lo discursivo. Las propuestas de los dramaturgos desestabilizan la uniformidad de criterios gráficos y representan una oportunidad para repensar la puesta en página y sus implicaciones. En este caso, Ricaño propone una escritura por unidades textuales, como describimos anteriormente, e integra en monólogos algunas participaciones aisladas de otros personajes. La solución editorial fue dar la misma jerarquía a las participaciones y mencionar a María solo en su primera intervención. Esta disposición fomenta la noción de que los personajes forman parte de la línea de discurso interno de María, que aparecen desde su punto de vista. El problema es la confusión inicial en la lectura mientras se comprende la convención: el lector puede dudar a quién pertenecen los textos sin personaje asignado. Por medio del contexto se comprende que corresponden a María. Como esta situación se mantiene, el lector continúa sin más tropiezos.

Condiciones de este estilo ayudan a reconocer diferentes aspectos y maneras en que el editor puede mediar para resaltar una singularidad del texto y mantener la claridad en la lectura. Por ejemplo, una alternativa para mantener el flujo de lectura es sangrar las intervenciones de los personajes secundarios dentro de los monólogos; sin embargo, esta alternativa rompería la uniformidad

---

<sup>75</sup> *El amor de las luciérnagas* se presenta desde su estreno en 2012, en la Sala Xavier Villaurrutia de la Ciudad de México, en diferentes teatros y temporadas del país. Ha tenido éxito con el público y ha recibido buenos comentarios de la crítica (Rodríguez, 2018).

en todo el texto y restaría jerarquía a los personajes. Otros textos, ya han encontrado criterios estables como en obras de Gutiérrez Ortiz Monasterio, Chías y Chabaud, en los que no se menciona el nombre de los personajes, con la intención de darles universalidad o para dar la oportunidad a que sean precisados por los directores de acuerdo con el contexto del lugar de representación.

*La ceguera no es un trampolín* (e. 2014, p. 2015), de David Gaitán

*La ceguera no es un trampolín* se estrenó en 2014 con la dirección del autor y un elenco de actores alemanes, como parte de un proyecto entre México y Alemania. Se publicó en 2015 en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. La obra consiste en un trío de voces que habitan un espacio abstracto previo a la creación artística; temen volverse una buena idea porque se convertirían en esclavos, deberían cumplir las expectativas que esta genere. Para sobrevivir, no pueden expresarse lineal ni explícitamente, brincan de metáfora en metáfora pues, si caen en explicaciones o en ficciones, la ola de literalidad los puede ahogar. Finalmente, dos de las voces se atreven a cruzar una grieta para formar parte de una obra de arte.

Esta pieza teatral pone en la mesa de discusión las estrategias artísticas posmodernas, en cuanto a la fragmentación y la relativización del discurso, la integración de otras artes en escena y la “crisis de personaje” en el drama. Por un lado, se pone en duda la originalidad como un factor que valida una obra artística. Aunque se colige que el autor considera interesante lo nuevo, el autor cuestiona la posibilidad del artista de concebir en la actualidad una idea original y de que la sociedad pueda asimilar ideas novedosas una tras otra a ritmo frenético. Gaitán prefiere plantear preguntas, en lugar de proponer respuestas. Circunstancia que puede apreciarse como actitud cómoda, pero al observar la cadena de preguntas, se infiere que toma posición: el autor valora la novedad, pero considera más relevante el contenido; los artistas no tienen la obligación de “acertar” o “hacer bien” todas las veces, en las exploraciones son necesarios los errores, los cambios de estilo o de opinión. El artista necesita o debe estar en contacto con su contexto social, cultural y político. El autor da ejemplos de productos que son consecuencia del ánimo de ser originales: se cae en recursos

que no tienen contenido y son ejercicios de forma que no aportan ni crean un diálogo con el público ni otras obras artísticas.

Por ende, Gaitán critica el solipsismo de los artistas, es decir, en creaciones incomprensibles por la falta de cohesión, la desconexión de los contenidos o por el uso de referencias únicamente conocidas por el creador. Por otro lado, discute las expectativas que se tienen ante la calidad. Se cuestiona la actitud del público y la crítica: al recibir una buena idea, se espera que el creador ofrezca materiales semejantes, que se mantenga sobre la misma línea. De acuerdo con el autor, esta situación genera angustia y es un factor que dificulta que el artista genere nuevas ideas y propuestas. Por la ironía que emplea y por la decisión final de los personajes, se reconoce que no está de acuerdo con emplear esta idea como justificación, sino que más bien, es necesario arriesgarse. “La ceguera” a la que alude el título —podría entenderse como la incertidumbre, la relativización y la incomprensión— no es pretexto para no actuar o no crear.

La crítica Aguilar Zinser (2015) valora esta obra de teatro como un testimonio de la situación actual de los artistas para participar e integrarse en el ámbito cultural de México. Si atendemos esta conexión, podemos considerar esta *La ceguera no es un trampolín* no es únicamente una crítica a las ideas posmodernas sino también al funcionamiento de las políticas culturales al asociarlas con la crítica y el público que se hace referencia en el texto. De esta manera, esta obra, como *Cuerdas*, de Colio, construyen una visión crítica ante un discurso específico que, de manera más o menos indirecta, interviene en el nivel social al deshacer justificaciones o pretextos para continuar con algunas actitudes y conductas. En el caso de Colio, se busca reducir la actitud paternalista y, en el de Gaitán, la creación de obras sin conexión con el público por ser incomprensibles, pretenciosas o autorreferenciales.

En *La ceguera no es un trampolín*, Gaitán emplea recursos posmodernos, como la fragmentación, la ausencia de un ambiente concreto, la disolución de anécdota y personajes, y un lenguaje discontinuo, ambiguo y, a veces, carente de sentido. No obstante, el dramaturgo construye una estructura sencilla que permite al público seguir una línea discursiva. A pesar de lo críptico que parecen las acciones y los parlamentos, el autor ofrece pistas para la interpretación, que no limitan la obra a un público especializado.

Con estas características, la pieza se vuelve una crítica de los recursos posmodernos, demostrando en su ejecución sus aportes y sus problemas.

Además, comprueba que la concatenación de elementos es la que construye un hilo interpretativo. Gaitán ejerce esta labor con ironía. Las voces niegan la literalidad, las explicaciones y otros rasgos que se consideran clásicos o convencionales, y terminan empleándolos irremediabilmente. Por más que en la obra se niegue la ausencia de personajes, ficción, anécdota y mensaje, la estructura genera sentido, lo cual deja de manifiesto que dichos rechazos son superficiales y falta una exploración profunda para alcanzar otras formas de expresión.

La publicación de *La ceguera no es un trampolín* en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana deja claro el interés editorial por integrar estéticas y estilos novedosos en el teatro nacional, alejados de convenciones tradicionales asociadas comúnmente con el realismo y lo fantástico, tal como vimos en el capítulo 2. Por un lado, este texto promueve una reflexión sobre la naturaleza del teatro y, por el otro, ofrece una visión crítica que coincide con las líneas editoriales. Su incorporación en esta colección favorece un análisis sobre las formas de pensar en México sumándose a textos de este mismo archipiélago, como *Las meninas* (e. 2006, p. 2007), de Anaya; y *El cazador de gringos* (e. y p. 2007), de Serrano; y a los de otras estéticas; por ejemplo, con el compromiso social en *Table dance* (e. 2006, p. 2007), de Rascón Banda; o con los juegos escénicos con *Los dientes* (e. 1989, p. 2010), de Berman. Como *El amor de las luciérnagas*, *La ceguera no es un trampolín* desafía a la editorial pues la distribución gráfica no corresponde a la de un texto dramático convencional. Como analizamos en el capítulo 2, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana tiene criterios mucho más adaptables que los de *El Joven Godot*, lo cual favorece la inclusión de diversas propuestas de escritura. En este caso, se opta por emplear diferentes alineaciones, tipografías y sangrías para que el lector identifique cuándo habla cada voz y reconocer cuándo los personajes hablan por sí mismos y cuándo están representando o construyendo una idea. Estas características no se repiten en otras obras, pues no hay propuestas semejantes. Sin embargo, se reconoce la experiencia y la flexibilidad de los editores para adaptarse a planteamientos de este tipo, como lo que ocurre con *Wenses y Lala* (e. 2014, p. 2015), de Vázquez; y *El velorio de los mangos* (e. 1993, p. 2007), de Norzagaray.

En adición, hay que tomar en cuenta el ánimo editorial por generar conexiones con la dramaturgia internacional. Tengamos en cuenta dos aspectos: primero, esta colección forma parte de un proyecto mayor en el que, entre otros

textos, se presentan obras extranjeras —como lo estudiamos en el capítulo 2—; y segundo, esta obra formó parte del intercambio creativo del XXI Festival Internacional de Teatro Universitario, con el que participó la UNAM y la Academia de Artes Dramático de Berlín (Vargas, 2019). Este caso como *Las meninas*, de Anaya, son testimonios de los vínculos que se han establecido fuera del país (el segundo, con España) y que permiten un diálogo con otras dramaturgias. De tal manera, los editores contribuyen a la perspectiva de que las influencias son mutuas, no únicamente de mexicanos que aspiran parecerse al teatro de otras partes.

### *Recuento general*

La presencia de Colio, Ricaño y Gaitán implica una representatividad diversa del archipiélago de lo discursivo. Un rasgo que los une es su capacidad para establecer conexión con el público y su entorno; las variaciones radican en los aspectos en que centran su atención y en la manera en que lo expresan. Colio suele abordar temáticas que implican las relaciones familiares o colectivas; en los que se cuestionan formas de pensamiento —como el paternalismo y la manipulación de información—; ponen en tensión lo local con lo fuereño, como la capital y Tijuana en *Pequeñas certezas*, o la casa de la infancia con la ciudad extranjera a la que van los hermanos de *Cuerdas*; que retratan dinámicas no convencionales entre las familias, como la ausencia del padre —motivo muy recurrente en la literatura mexicana, como hemos visto con Liera y Rulfo— y la abnegación de la madre al grado de asumir como propios a hijos ajenos. Para abordar estos temas, emplea estructuras que alteran la cronología y fragmentan la anécdota con el fin de centrarse en el desarrollo temático, como en *Cuerdas*; genera planos de realidad y teatralidad para discutir un tema desde diferentes enfoques, como en *Usted está aquí*; y su manejo de humor es peculiar, porque no solo lo usó para entretener o criticar una situación o las contradicciones de los pensamientos y conductas de los personajes, sino que también es la forma en que manifiesta ternura hacia sus personajes y los hace ver atisbos de esperanza.

En cambio, Ricaño ha optado por una visión mucho más personal y emplea algunos recursos de este estilo —narración representada, desdoblamiento del personaje, reiteración de acciones y metáforas— para hacer visible o tangible el mundo interior de los personajes. Este retrato interior tiene implicaciones

psicológicas, como en el realismo, pero la estética se centra en lo discursivo; en otras palabras, se interesa en reconocer cómo los relatos personales generan una identidad, validan decisiones y acciones, e integran (o excluyen) en un grupo social. Por ejemplo, en *El amor de las luciérnagas* María se desdobra para diferenciar lo que dice de lo que hace (e incluso de lo que siente); y en *Más pequeños que el Guggenheim* el público escucha versiones de los mismos sucesos mediante un recurso metateatral: los protagonistas escriben y representan una obra de teatro sobre lo que vivieron años atrás; así, el público tiene herramientas para contrastar lo que se oculta, lo que se expresa y lo que se modifica.

Gaitán refleja en su trabajo una mayor flexibilidad estilística y temática dentro de lo discursivo. Incluso escribe textos que, aunque tienen recursos de este archipiélago, corresponden a otros como *Filial en 4* al realismo, que es un ejercicio para estudiantes de actuación; y *La velocidad del zoom en el horizonte* a lo fantástico, en que emplea la premisa de *Solaris* de Stanislaw Lem —un lugar en el universo en que se corporizan las personas que se echan de menos— y plantea una reflexión sobre la naturaleza obediente o disidente del ser humano. Dentro del archipiélago discursivo, ha escrito obras en las que manifiesta su interés por los aspectos sociales, como en su versión de *Antígona*, en que da mayor intensidad a los argumentos de Creón para transferir la discusión hacia lo político (Villegas, Valdés, Romero Elizondo y Gaitán, 2016). En otras, se interesa por las maneras en que el ser humano comprende o problematiza determinados temas. Por ejemplo, las condiciones artísticas dentro del posmodernismo en *La ceguera no es un trampolín* o los bordes entre los planos de realidad y ficción en *Versos para convocar homicidas* en que el público le da fin a la obra con su salida de la sala. En su escritura se percibe el ánimo por explorar diversos recursos, como la estructura abierta de *Beisbol*, la fragmentación en *La ceguera no es un trampolín* y la participación del público en *Versos para convocar homicidas*. De los tres autores emblemáticos, es el que cuenta con una poética personal más flexible; por tanto, representa la diversidad estilística del archipiélago discursivo. Por lo general, sus textos se centran en preguntas existenciales —“¿Qué hacemos aquí?” y “¿Para qué hacemos lo que hacemos?”— que se plantean diferentes personajes en condiciones muy distintas: los actores mayores de *Beisbol*, los artistas posmodernos en *La ceguera no es un trampolín*, las criadas (salidas de la pieza de Genet) que protagonizan *Versos para convocar homicidas*; e incluso los científicos espaciales en *La velocidad en el zoom del horizonte*. En estas obras, el autor no



propone respuestas definitivas o contundentes, pero sí expresa ideas que dinamizan reflexiones en el espectador.

Los tres autores, Colio, Ricaño y Gaitán, reflejan un aspecto positivo del archipiélago discursivo: el ánimo de vincularse con el público y el bagaje cultural. Por un lado, se conectan con la dramaturgia extranjera al informarse sobre los autores contemporáneos y participar en proyectos internacionales, Por otro lado, con la dramaturgia nacional al asimilar algunos recursos, sobre todo de los juegos escénicos y del compromiso social, y dar continuidad a temas que siguen vigentes, como el feminismo, el machismo la violencia, la corrupción y la identidad (personal y nacional).

Dentro de las colecciones estudiadas, la presencia de estos autores manifiesta el interés de los editores por dar a conocer la dramaturgia actual y por mostrar diferentes maneras de escribir y hacer teatro. Dentro del archipiélago discursivo, ya hay mayor representatividad y más equilibrada, no solo porque haya un aumento de autores dramáticos, sino porque los editores reconocen la diversidad regional, temática y estilística. No ocurre el fenómeno de que uno o dos autores sobresalgan sobre los demás, como en el realismo, en que hay una presencia preponderante de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, o en los juegos escénicos en que Sabina Berman ocupa un lugar principal. En este caso, su suman otros dramaturgos como Zúñiga, Santillán, Peláez, León, Guichíns, Chías, Cantú Toscano y Anaya. Entre ellos, se observa que mantienen contacto con el público y, como explica Mijares (1997, 1999), son conscientes de que su manera de percibir y procesar información se ha modificado por las nuevas tecnologías de información y comunicación. Complementaríamos esta observación con la actitud generalizada con la que se dirigen al público, lo consideran un igual; por consiguiente, el tono didáctico o el condescendiente desaparece. Más bien, dejan claro que sus preguntas e hipótesis no son definitivas, que requieren el análisis del público para que construya su propio discurso.

Como último punto, reiteramos que este archipiélago ha problematizado la puesta en página con las propuestas de escritura de estos autores, ya que sus planteamientos ponen en juego a la escena y al discurso mismo, como ya lo vimos en el apartado 2.2.2. Aunque la cantidad de textos con rasgos no convencionales es menor, constatamos que son los que dejan entrever los criterios editoriales (como las sangrías en primera línea en Paso de Gato, como párrafos narrativos),

las convenciones arraigadas (la ausencia del nombre de personajes en textos de León y Vázquez) y las nuevas propuestas (como la ausencia de signo de puntuación entre personaje y su parlamento en Teatro Emergente en Ediciones El Milagro). La reflexión sobre las convenciones de los textos dramáticos, las propuestas autorales y la mediación editorial manifiestan diversas concepciones de lector. Por ejemplo, Paso de Gato mantiene algunas convenciones propias a lo narrativo con la finalidad de que el lector cuente con guías para seguir un flujo de lectura determinado y refleja adaptabilidad a las propuestas de los autores. Como los criterios editoriales de Ediciones El Milagro son más específicas manifiestan una mayor rigidez para adaptarse a las propuestas autorales. Entre sus títulos hay pocos textos con cambios significativos, como *Beisbol*, de Gaitán. En todos los casos, los editores han logrado mantener los criterios necesarios para conservar su identidad editorial y para acompañar al lector en su flujo de lectura.

### 3.8. El grotesco: Ana Francis Mor y Gerardo Mancebo del Castillo

Al igual que el archipiélago anterior, no nos centramos en un autor representativo. Más bien, seleccionamos dos textos para discutir la presencia de lo grotesco en la dramaturgia y la edición: *Para soñar que no estamos huyendo* de Ana Francis Mor (Ciudad de México, 1973), quien ha tenido amplia experiencia en el teatro de cabaret y desde esta actividad ha influido en este archipiélago, y *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas* (e. 1998, p. 2005) de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo (Querétaro, 1970-Ciudad de México, 2000), autor de muchas farsas; en su reconocimiento el Premio Nacional de Dramaturgia Joven, organizado por la Secretaría de Cultura, lleva su nombre desde el 2002.

En las colecciones estudiadas, Mor tiene únicamente publicado el título que mencionamos previamente en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. Por su parte, Mancebo del Castillo tiene tres títulos que aparecen en Nuestro Teatro, La Centena de Ediciones El Milagro; y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. Varios de sus textos permanecen inéditos como *Rebelión o la farza (sic) a pedazos* (e. 1999), *Un crimen casi perfecto* (e. 1999) y *La noche que raptaron a Epifanía o Shakespeare lo siento mucho* (e. 2000), que dejó inconclusa y terminó Alfonso Cárcamo. La presencia editorial de Mor y Mancebo del Castillo son menores; sin embargo, sus trabajos representan los

rasgos de este archipiélago, cuyos textos se encuentran dispersos en casi todas las colecciones, desde las farsas de Tovar en Ediciones El Milagro y las de Liera en Fondo de Cultura Económica hasta las de Gutiérrez Ortiz Monasterio y Verónica Bujeiro en Los Textos de La Capilla.

Para soñar que no estamos huyendo (e. 2010, 2013), de Ana Francis Mor

*Para soñar que no estamos huyendo* se escribió en 2010 en Buenos Aires, con el apoyo del programa de residencias artísticas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, se estrenó en 2012 en el marco de la Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México y se publicó en 2013 en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana. La pieza teatral se inspira y se ambienta en el mundo de *Ricardo III*, de William Shakespeare. La “señora”, esposa del rey Ricardo III, huye con una criada para no ser víctima de homicidio. Un asesino encuentra a las dos mujeres y ellas, por medio de engaños, consiguen matarlo para continuar con su escape.

Con esta obra, la autora denuncia las estrategias de represión que las autoridades ejercen para mantenerse en el poder. Para comenzar, Mor se encarga de hacer ver la conveniencia del gobierno por mantener a la comunidad en malas condiciones: se baja el ánimo colectivo y deja ver quién manda. Esto se representa con la prohibición del rey Ricardo III por recoger las heces de los perros. Así que las calles están invadidas de mierda. La repulsión de la reina pone en relieve otra estrategia: la diferenciación de clases. Ella se vuelve condescendiente con el pueblo por adaptarse al hedor y se siente con derecho de dar lecciones. Por su parte, los ciudadanos la perciben como una mujer caprichosa. La alianza entre clases contra el opresor se dificulta. Y, la tercera estrategia que se critica, es la persecución de los disidentes. Nadie puede hablar abiertamente en contra del rey a pesar de que las malas condiciones y los abusos son evidentes.

Los tres personajes son símbolos de grupos sociales. La criada representa al pueblo sin recursos, que tiene una relación de amor/odio con sus patrones porque son los que les dan de comer, pero son fuente de maltratos. El asesino también forma parte del pueblo, pero representa a los que se alían con las autoridades para recibir un beneficio —en este caso, un pago— que le da ciertos privilegios por encima del resto de la comunidad. Y la reina es la disidente; sin embargo, no lo hace por convicción o beneficio colectivo, sino porque se encuentra en peligro. Mantiene la ideología que oprime al pueblo y que piensa

que su derecho a salvarse se debe a su condición privilegiada. Por eso, pone en riesgo la vida de su criada y la reina lo asume. Con esta dinámica y con los posibles finales (en que se descubre que los puestos de criada y señora estaban invertidos), la autora hace ver que la ideología y las condiciones sociales no son inherentes a las personas sino que son roles que uno asume o rechaza. Mor no incluye la posibilidad de transformar los roles, lo cual genera una sensación desesperanzadora que coincide con el título: las personas se ocupan en tareas sin importancia para olvidarse de la opresión y sentir que viven lo mejor que pueden. Tal mensaje, en concordancia con los recursos, favorece potencialmente la movilización del público.

Como es natural en este archipiélago, de acuerdo con lo que estudiamos en el apartado 1.8, esta temática dolorosa y desesperanzadora se lleva al extremo absurdo: una criada que jala una cama como carreta, calles llenas de mierda, cambios abruptos de ánimo en los personajes y un fantasma que impide determinadas acciones, entre otros. Estos elementos conforman la simbolización del abuso de poder y la represión de las autoridades. Como ya vimos en el capítulo 1, los estudiosos (Hernández, 1997, 2011e; Bentley, 1998; Rivera, 2004; Reyes Palacios, 2011; Tovar, 2011; Sotres, 2016) reconocen que lo fársico se nutre de las estructuras y los recursos de otros géneros para construir y dinamizar los símbolos. En este caso, Mor aprovecha el melodrama: separa a los personajes en opresores y oprimidos, complica la anécdota para que las protagonistas alcancen su objetivo final y exagera las emociones. Este último elemento permite que la dramaturga logre crear momentos conmovedores en los que se reconoce la humanidad de los personajes y se establezca una identificación con el público. A lo anterior, se suma un lenguaje poético y un ambiente onírico con los que puede nutrir los símbolos sin necesidad de que sean explicados. Esto anula las posibilidades de dar un toque didáctico a este texto, lo cual refleja la concepción de Mor sobre el espectador, que coincide con los principios de cabaret que ha formado con su grupo de Las Reinas Chulas (Sotres, 2016): se respeta al público, se le trata como un igual y se le aportan ideas y herramientas para que este construya su punto de vista.

La correspondencia de esta pieza teatral al cabaret se podría poner en duda porque ya es un texto concluido, no hay apertura a la improvisación y no está abierto al comentario de las noticias del momento. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los rasgos del teatro de cabaret son muy variados, mantienen dos

constantes: el humor como medio crítico y la disidencia política (Alzate, 2008; Sotres, 2016), tal como ya hemos estudiado en el apartado 1.8. Dichos rasgos se reflejan en *Para soñar que no estamos huyendo*, más otros: las características de los personajes se llevan al extremo, se emplean los recursos escénicos mínimos, se aprovecha la música y el ritmo para transmitir el mensaje y se hace uso marcado y exagerado de la expresión y el movimiento corporal.

La publicación de este texto en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana es uno de los dos contactos directos de las editoriales con el cabaret. El otro es *Yourcenar o cada quien su Marguerite* (p. 1996), de Rodríguez, en Nuestro Teatro de Ediciones El Milagro. No podemos valorar esta poca presencia como carencia de interés, pues hay farsas que comparten algunas características como las de Tovar, Zurita y Liconá, en las que se aprecia la crítica social en sus revisiones sobre hechos históricos, el empleo de recursos como la música y el baile, y en sus alusiones a personalidades del momento. No obstante, como hemos estudiado, la publicación de un texto de cabaret implica tensión en su naturaleza, debido a que un espectáculo de cabaret es producto de las improvisaciones, de la actualización función tras función conforme a los hechos noticiosos y del ánimo por explorar la interpretación y el discurso constantemente. Por tanto, asentar un texto implica un “retrato” de cierto momento de una obra y no se puede considerar como versión final. Bajo esta perspectiva se puede comprender la propuesta autoral de incluir tres posibles finales. Esta acción refleja el ánimo de Mor por no dar concluida la obra en el texto, sino que eso ocurre en la escena. Esta característica invita a reflexionar en la necesidad de incluir paratextos o textos adicionales, como estos finales alternativos, para orientar la lectura a su interés por adaptarse al contexto del momento y por seguir creando en escena.

Ahora bien, este texto suma a la discusión social que los editores fomentan en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana. Dentro de esta colección, la autora aporta una denuncia de la represión de los políticos y sus aliados sin hacer alusión directa a personajes de la actualidad. Como sí ha ocurrido con títulos de otros archipiélagos en ese conjunto, *Bajo tierra* (e. 1992, p. 2009), de Olguín (lo fantástico); *Table Dance* (e. 2006, p. 2007), de Rascón Banda; y *El funcionario bueno* (e. 2011, p. 2015), de Lomnitz (el compromiso social); y *Los prohombres* (e. 2008, p. 2011), de Morales Muñoz (lo discursivo). Esta falta de referencias concretas a la realidad mexicana favorece que su vigencia se amplíe en el tiempo y en la

geografía. Ya no solo se habla de un problema de México actual, sino de un conflicto que puede observarse en diferentes partes del mundo y épocas.

Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho  
(e. 1998, p. 2005), de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo

*Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas* se estrenó en 1998 bajo la dirección de Mauricio García Lozano y se publicó en 2005 en La Centena. La pieza teatral se resume en el viaje que emprende la capitana Gazpacho, “la caballera navegante” con su escudero Catalino, que está enamorado de ella, con el fin de encontrar el Quersoneso Áureo. Ambos llegan a una tierra con personajes peculiares con quienes viven varios enredos: Circa Mártir quiere castigo para Catalino ya que cree que él le robó las cinco de la tarde; Mina Fan, hermana de Circa, se quiere casar con el escudero porque lo considera un héroe en desgracia; la capitana Gazpacho se enamora de Honorosa, quien sufre maltrato de su marido Pompeyo, el domador de las esposas. En un momento, la capitana y el escudero son condenados a muerte por Pompeyo y Circa. Gracias al ingenio de Catalino, los viajeros logran escapar de esas tierras.

En esta pieza teatral, los dos motores de los enredos son la heroicidad y el amor romántico, ambos se vuelven el blanco de las burlas de Mancebo del Castillo. El autor retrata a la capitana Gazpacho, aludiendo al Quijote, como una figura de autoridad, solemne y firme de principios, pero sin contacto con la realidad. En contraste, Catalino, actúa como un criado gracioso típico —como los del Siglo de Oro, los de la Comedia dell’arte o Sancho Panza—, mantiene contacto con la realidad y resuelve los conflictos. Para ella, la heroicidad es un fin en sí mismo, no importan los actos que sea necesario cometer; para él, esa aspiración es inútil, no considera necesario poner en riesgo la vida y los intereses personales. Ahora bien, Pompeyo y Circa, los antagonistas, hacen ver que los mismos actos que unos consideran heroicos, para otros son crímenes. Esta relativización denota que la heroicidad por sí misma no implica el bienestar personal ni colectivo.

Pese a estas condiciones, el amor que siente Catalino por la capitana es lo que permite que él favorezca las locuras de ella. En contra de sus convicciones, Catalino obedece a la capitana con la esperanza de que ella lo acepte como su pareja. Este amor tiene las características del romanticismo —exageración emocional, idealización de la pareja, primar la relación sobre todo lo demás,

incapacidad por concebir la vida sin el otro, etcétera— y Mancebo del Castillo lo considera factor para fomentar varios vicios: el machismo, la abnegación, la evasión y el encubrimiento de los defectos personales y de la pareja. Honorosa permite que su marido la maltrate, Mina quiere casarse con Catalino sin conocerlo y está dispuesta a ser una especie de criada con tal de estar con él; y la capitana justifica su rapto al considerar que, si ella ama a Honorosa, tarde o temprano esta corresponderá. Ambos temas inciden en el concepto de identidad personal.

Los protagonistas actúan bajo el criterio de la heroicidad, la capitana para alcanzarla y el escudero para alejarse de ella. El resto de los personajes los valoran positiva o negativamente conforme su punto de vista: o son criminales o héroes. Asimismo, el autor hace ver que el amor romántico empaña la identidad. Los enamorados en realidad no quieren a quien tienen frente a sí, sino a una idealización. El ejemplo más claro es que Mina no pone atención a lo que dice Catalino e incluso lo llama Jorge. Algo semejante hace la capitana al llamar a Honorosa “mi Dulcinea” y esta al permitir que su marido la maltrate.

Esta farsa se estructura como una comedia de enredos y recuerda a la estructura de las comedias del Siglo de Oro Español. Cada escena cumple una función anecdótica evidente: presentar a los protagonistas, introducir al resto de personajes, plantear el conflicto, enredarlo y, finalmente, en una escena con todos, resolverlo. A ello, se suma este conjunto de personajes con funciones dramáticas muy marcadas —protagonista, antagonista, enamorada, cómico, etcétera— que aluden a los de la *commedia dell'arte* llevados a un extremo políticamente incorrecto y con variaciones, —sobre todo en su lenguaje— para acercarlos a la cultura mexicana. Por los comentarios de los críticos (Bert, 1998b; Obregón, 1999; Díaz, 2001), se infiere que Mancebo del Castillo sobrepasó algunos límites que en ese entonces no se veían en escena, como el maltrato explícito a las mujeres, la abnegación de ellas sin cuestionamiento, sin resistencia, y el empleo de drogas. Por la ironía y la estructura, se aprecia que el autor no está de acuerdo con estos temas y que su humor es una manera de denunciarlo.

La estructuración y la caracterización son comunes en otras obras del mismo autor, como *La noche que raptaron a Epifanía o Shakespeare lo siento mucho* y *El galán fantasma o un calderon con frijoles*, donde las conexiones textuales son evidentes a los autores clásicos (metaliteratura). Más adelante, complica este tipo de estructura en *La comedia de las acotaciones o la farsa trágica de unos ajenos a Edipo*,

con una cantidad mayor de personajes y subtramas que mezclan mundos culturales distintos, los mitos griegos, la novela *Alicia en el país de las maravillas* y el mundo prehispánico. La estructuración y las referencias literarias permiten que el público sea capaz de seguir el hilo de las obras y descifrar el sentido ante tanto caos aparente. Resaltamos lo de “caos aparente” porque, aunque hay muchos absurdos y acciones que no van a ninguna parte, cada escena cumple su función dramática y permite que la acción avance. De este modo, se identifica que el autor tiene una actitud festiva y muy humorística, pero manifiesta la relevancia de enmarcar el caos que esto genera para no sufrir sus consecuencias negativas.

Un rasgo peculiar de Mancebo del Castillo es el juego de integración y contraste entre el lenguaje culto y el vulgar. En ocasiones, cita frases de obras clásicas y, en otras, las modifica manteniendo su estructura lingüística y su contenido, pero introduce palabras actuales y comentarios vulgares. Sumado a lo anterior, construye expresiones nuevas con los recursos clásicos y es común que rompa el tono al cambiar el registro del lenguaje, pasa del coloquial al culto y viceversa. Estos recursos facilitan que el autor construya varias figuras retóricas, como la metáfora, la paradoja y el oxímoron, que injieren en la acción y en la caracterización de los personajes. El cuidado del lenguaje es notorio en otros autores de este archipiélago, como ya vimos en Mor —que lo emplea para denunciar los actos de poder— y como se aprecia en las farsas de Tovar. Este autor se interesa por procurar que ofrezca reminiscencias poéticas y tenga la sensación de que se retrata el habla coloquial.

La inclusión de *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas* en La Centena es un reconocimiento a la relevancia de la farsa en el teatro de fines del siglo XX en México. La representatividad de este archipiélago es minoritaria en esta colección, este título y *Abuelita de Batman* (e. 1989, p. 2002), de Alejandro Licon, son las únicas farsas incorporadas en La Centena. Tal situación se debe en parte a que la escritura de este teatro es reducida, se encuentra dispersa y que tiene más interés en la representación escénica. No obstante, hay que tomar en cuenta que no se ha valorado en su justa medida. Una dificultad es la existencia de textos, como *Once y doce*, de Gómez Bolaños, en que se frivolizan los conflictos y se perpetúan estereotipos sexistas, tal como estudiamos en el apartado 1.8. Así que el trabajo editorial ha implicado identificar aquellas farsas en que sí hay una postura de



denuncia, reivindicación, crítica o resistencia ante ideologías que justifican la discriminación o el abuso de poder. La publicación de la pieza de Mancebo del Castillo apunta hacia esa dirección y consideramos que se requiere reforzar esta labor para lograr una mayor representatividad de este archipiélago, debido a que contiene rasgos peculiares de la dramaturgia y la cultura mexicana, como el albur y la picardía que ya desarrollamos en el capítulo 1.

Por otro lado, la inclusión de Mancebo Castillo Trejo en *La Centena* es un reconocimiento a los autores jóvenes en el cambio de milenio y que representaban las transformaciones estéticas entre los dos siglos. Mientras que en los finales del siglo XX se exploraron maneras de alejarse del realismo y de convenciones anquilosadas y los autores reivindicaron la figura del dramaturgo como creador escénico; en los inicios del siglo XXI, los autores estuvieron interesados en reconocer las implicaciones comunicativas y discursivas de las nuevas tecnologías, por vincularse con el teatro de otras partes del mundo —en especial, con los movimientos sociales de Latinoamérica y el posmodernismo europeo— y por volver la mirada a los problemas individuales. Mancebo del Castillo suma a esta visión su mirada informal y festiva. Se remite a la cultura y los textos clásicos, pero sin ánimo didáctico sino para reflejar actitudes problemáticas actuales: el narcisismo, el machismo y la evasión de la realidad.

#### *Recuento general*

La presencia de Mor y Mancebo del Castillo en las colecciones estudiadas reflejan que las editoriales están en un proceso de valoración de la farsa y de integrar textos que muestren su diversidad, tanto en su creación colectiva, como en el teatro de cabaret, e individual, como las obras de Mancebo del Castillo, Gutiérrez Ortiz Monasterio y López Reyes. Estas publicaciones fomentan que los lectores reconozcan los valores positivos de la farsa y así reducir la noción de que funcionan únicamente para evadirse o frivolar problemas. Como comentamos en el caso de *Para soñar que no estamos huyendo* de Mor, es necesario aportar recursos editoriales, como paratextos, para contextualizar la lectura y resaltar el valor escénico del teatro de cabaret. Algo semejante podría hacerse con las obras de Mancebo del Castillo con el fin de hacer notar las referencias culturales y promover la reflexión sobre los temas que se abordan.

Como vimos con estas obras, reconocemos que el lenguaje ocupa un lugar especial en el archipiélago de lo grotesco, no solo porque provoca el humor, sino que, además, resulta una herramienta de resistencia, de construcción de identidad y de crítica (individual o social). Incluso, por los juegos de palabras, puede considerarse que el lenguaje en el grotesco se renueva con invenciones de palabras y con la creación de nuevos sentidos. Consideremos que desde la perspectiva grotesca ha sido posible que grupos marginados —indígenas, homosexuales y mujeres— se apropien de términos peyorativos y los conviertan en motivo de orgullo.

### 3.9. Conclusiones

Los textos emblemáticos que hemos analizado son ejemplo de tres dinámicas generales en el ámbito editorial: difundir la dramaturgia nacional; integrarla con la literatura mexicana y favorecer diálogos con el teatro extranjero; y dar representatividad de diversas estéticas, temas y estilos. Con estas dinámicas, se ha cumplido con la “obligación cultural” que apunta Banos (2010, p. 2): “Une pièce non publiée n’existe plus pour les lecteurs ou créateurs futurs. Sa publication est son acte de naissance”.

Resumamos lo que hemos observado sobre la primera dinámica, la difusión de la dramaturgia mexicana. Los editores se han encargado de que sus publicaciones lleguen a un público amplio, gracias a los tirajes, a los formatos, los precios y a los temas, y a sectores diversos, como los profesionales escénicos, los jóvenes y las comunidades rurales. En la mayoría de las ocasiones, la difusión se hace desde el reconocimiento de la calidad y la relevancia temática de las piezas teatrales —por ejemplo, Teatro de Ediciones El Milagro, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato, Letras Mexicanas de Fondo de Cultura Económica, Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla y Colección Rascón Banda de Libros de Godot—, en otras veces, se han buscado los textos más apropiados para cada tipo de público —como lo hace Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato; y El Joven Godot y Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot—. Colio ha explicado que, gracias a las publicaciones, su obra se ha difundido, la han conocido profesionales de diferentes partes del país y del mundo y se han animado a hacer montajes de sus textos (Villegas, Valdés, Romero Elizondo y Colio, 2016). En situaciones semejantes encontramos

el material de autores jóvenes como Gaitán y Ricaño. Incluso es una manera de dar a conocer las obras no representadas; por ejemplo, *De lealtades y traiciones* (e. 2002, p. 2004) de Hernández.

Aunada a esta dinámica, reconocemos que las publicaciones adquieren un valor documental. Los libros permiten seguir la huella de la producción literaria de los dramaturgos y son testimonios de determinados montajes —recordemos que algunas publicaciones incluyen paratextos y fotografías que dan cuenta de ciertas puestas en escena. Así que las publicaciones se vuelven una memoria de la historia teatral del país. Se reconoce la influencia de obras como *Bajo tierra*, de Olgún, que se estrenó en 1992 y se publicó en 2009 en Cuadernos de Dramaturgia Mexicana; y *Los ejecutivos*, de Rascón Banda, estrenada en 1995 y publicada en dos ocasiones, *La Centena*, 2003 y *Colección Rascón Banda*, 2009. Las publicaciones recientes mantienen accesibles y visibles a textos con este tipo de condiciones, como los que rescata *Tramoya* del siglo XIX de Marcelino Dávalos y Federico Gamboa; y las antologías de Castellanos y Liera en *Letras Mexicanas* de Fondo de Cultura Económica. En casos específicos, como los textos de Ovando y del resto de dramaturgos comunitarios presentes en Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot, la edición da cuenta de la relación del teatro con una comunidad gracias a los paratextos, como las semblanzas de los autores, los créditos de cada festival y las fotografías.

Al respecto con la segunda dinámica, la integración de la dramaturgia mexicana a la literatura nacional y a la producción dramática extranjera, observamos que la primera labor es otorgar un reconocimiento a los dramaturgos por medio de formatos —como las antologías, algunas veces publicadas en pasta dura— y de colecciones específicas —*La Centena* de Ediciones El Milagro y *Letras Mexicanas* de Fondo de Cultura Económica—. Por lo general, esta labor inserta a los autores, como veremos en los ejemplos, en el canon literario mexicano, pues se pone al mismo nivel que otros géneros. Por ejemplo, en *La Centena* de Ediciones El Milagro encontramos *Los ejecutivos*, de Rascón Banda; *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud*, de Berman; y *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho*, de Mancebo del Castillo; al lado de ensayos como *Apuntes sobre E. M. Cioran* (2003), de Esther Seligson; de narraciones tales como *El vino de los bravos* (2005), de Luis González de Alba; y de poemarios como los de *El paisaje era la casa* (2007), de Marianne Toussaint.

La situación es similar en *Letras Mexicanas: Los grandes muertos* (2007), de Hernández, está lado a lado con Arreola, Campobello, Elizondo, Fuentes y Morábito, entre otros. En ambos casos, la editorial establece la misma relevancia en los géneros literarios. Como dijimos en el capítulo 2, esta proximidad posiciona en el mismo nivel a todos los géneros literarios. Si a esta observación agregamos el análisis de los textos emblemáticos, reconocemos qué hay vínculos entre el teatro y el resto de la literatura. Por ejemplo, encontramos semejanzas en los retratos psicológicos y de la vida cotidiana de Hernández con las narraciones de Garrido y Castellanos; en los símbolos de la muerte que emplea Olguín, como en la narrativa de Rulfo y en los ensayos de Paz; en los conflictos familiares — enmarcados en el machismo, la violencia y la pobreza— que retratan Rascón Banda y Wirth en las novelas de Leñero; y el humor ácido de Mancebo del Castillo en los poemas desenfadados de Efraín Huerta. Estos rasgos, en su conjunto, promueven la consideración del teatro como fuente de cuestionamientos importantes, tal como lo ha declarado anteriormente Olguín (Castillo, 2012).

Algo semejante ocurre al colocar estos textos emblemáticos en colecciones que incluyen a escritores extranjeros como Teatro de Ediciones El Milagro, en las secciones de Cuadernos de Teatro de Paso de Gato y las tres colecciones de Los Textos de La Capilla. Por ejemplo, los lectores cuentan con la oportunidad de identificar semejanzas y diferencias entre los textos nacionales *Bajo tierra*, de Olguín; *Para soñar que no estamos huyendo*, de Mor; *Table dance*, de Rascón Banda; y *La ceguera no es un trampolín*, de Gaitán con la sección internacional de Cuadernos de Teatro, que incluye *Siete segundos* (p. 2008), de Richter (Alemania); *Los difusos finales de las cosas* (p. 2008), de Carlos Enrique Lozano Guerrero (Colombia); *¿Estás ahí?* (p. 2012), de Daulte (Argentina); y *Llueve en Barcelona* (p. 2013), de Pau Miró (Cataluña). Entre estos títulos, reconocemos, por ejemplo, que se comparte un interés por retratar y analizar los problemas sociales, como lo hace Mor y Carlos Enrique Lozano, quienes además buscan generar referencias que traspasen lo local. Otro ejemplo son las exploraciones con el lenguaje y la fragmentación de la estructura dramática, como ocurre con Gaitán y Richter, en que incluso se busca desdibujar la identidad de los personajes, generar la sensación de que solo escuchamos “voces” imputables a diferentes personas o colectivos (como instituciones o empresas). Dentro de las diferencias, reconocemos una violencia retratada producto del contexto social

contemporáneo en México, como el de *La fe de los cerdos*, de Wirth; y *Table dance*, de Rascón Banda; y un humor que recurre al doble sentido y una risa ante la desgracia personal, como ocurre en *Dolores o la felicidad*, de Olguín; *Molière*, de Berman; y *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho*, de Mancebo del Castillo. Más allá de las comparaciones, esta conformación de las colecciones promueve una idea de que las dramaturgias extranjeras y la mexicana, en toda su diversidad, tienen la misma relevancia. Un discurso que favorece la influencia en los dos sentidos y evita la mera copia de moldes extranjeros como ocurrió con frecuencia en la primera mitad del siglo XX.

En la tercera dinámica, reconocemos que los editores han conformado grupos de obras, en una o más colecciones, que se vuelven representativas de determinadas estéticas. Ediciones El Milagro cuenta con varios textos de juegos escénicos, como *Sexo, pudor y lágrimas*, de Serrano; *Casanova o la humillación*, de Olguín; y *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Berman; con los que se puede estudiar la naturaleza de este tipo de teatro. Algo similar ocurre con el archipiélago de compromiso social que está ampliamente representado en los Cuadernos de Dramaturgia Mexicana —por ejemplo, *Table dance*, de Rascón Banda; y *El funcionario bueno*, de Lomnitz— y en El Espejo de Godot, Colección Rascón Banda de Libros de Godot —como *Los ejecutivos y Sazón de mujer*, de Rascón Banda; y *El cruce*, de Alejandro Román—. Gracias primordialmente a Teatro Emergente de Ediciones El Milagro, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato y a Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla, contamos con una representación amplia del archipiélago discursivo, como *La cieguera no es un trampolín*, de Gaitán; *Vuelve cuando hayas ganado la guerra*, de Colio; y *Nacido de un muslo*, de Chías. Como hemos visto, varios de estos textos publicados se vuelven referencia tanto para autores como editores; en consecuencia, su publicación es una contribución a la conformación de la estética debido a que con la difusión se le da visibilidad (y validación) a ciertos recursos y temáticas, como el manejo documental de Rascón Banda, las propuestas escénicas de Berman; la exploración de lenguaje de Olguín y el retrato psicológico de Hernández.

Y así como la edición ha ayudado a conformar y visibilizar ciertos archipiélagos, ha mantenido en el fondo algunas estéticas, como la del teatro comunitario, que apenas tiene presencia con Teatro Ex-Céntrico de Libros de Godot, y el teatro de cabaret, que forma parta del grotesco. Si retomamos la idea

de que la edición tiene un valor documental, la ausencia de estas estéticas diluye su presencia en la historia dramartúrgica. Los estudiosos y los profesionales del teatro no cuentan con textos para analizar o poner en escena. En la actualidad, los investigadores del teatro de cabaret, como Alzate y Baker, cuentan con dificultades para acceder a los textos y analizarlos o para mostrarlos dentro de sus evidencias. Araiza Hernández ha enfrentado dificultades semejantes al investigar el teatro comunitario, especialmente el indígena. En consecuencia, la inclusión de este material ayudaría a observar con mayor fidelidad la diversidad estilística y estética de la dramaturgia mexicana. Como consecuencia, se favorecerá la preservación, la difusión y el estilo de la diversidad teatral.

Con estas observaciones, tenemos un retrato sintético de la manera en que han confluído la dramaturgia y la edición en el periodo 1984-2015. El número de textos ha aumentado en cantidad y en ritmo. La edición ha favorecido a valorar positivamente la dramaturgia, por sus valores literarios y escénicos, se le ha dado un lugar en la literatura mexicana contemporánea y se han planteado diálogos con la producción escrita de otros países. Y, finalmente, han visibilizado algunos archipiélagos; incluso su presencia se ha vuelto referente para los lectores y los creadores. Por ende, la edición y la dramaturgia tienen una dinámica bidireccional en que las propuestas dramáticas influyen en las líneas editoriales —por ejemplo, la inclusión de nuevos archipiélagos como los juegos escénicos en su momento y lo discursivo en la actualidad— y las puestas en página y los paratextos—como ocurre con *La ceguera es un trampolín*, de Gaitán; *El amor de las luciérnagas*, de Ricaño; y *Para soñar que no estamos huyendo*, de Mor— y, a su vez, la edición ha difundido la dramaturgia, le ha dado mayor visibilidad a unos autores y estéticas sobre otros, así que influye en los referentes estéticos y estilísticos.



## Conclusiones generales

Para estudiar las tendencias estéticas, temáticas y estilísticas de dramaturgia en México entre 1984 y 2015, hemos organizado los textos dramáticos en ocho archipiélagos: el realismo, lo fantástico, el compromiso social, el mundo sórdido, el teatro comunitario, los juegos escénicos, lo discursivo y el grotesco. Para conformar estos grupos, aparte de tomar en cuenta los recursos dramáticos y los temas, hemos considerado factores del contexto social, geográfico y cultural. Por ejemplo, los archipiélagos del compromiso social y los juegos escénicos son una reacción a los puntos débiles que imperaban en el realismo de ese momento y se encuentran relacionados con las creaciones de escritores que se identifican con la “generación perdida” y la “nueva dramaturgia”. Otro caso, el teatro comunitario comparte rasgos con el realismo, el compromiso social y lo fantástico; sin embargo, sus propósitos comunicativos e identitarios y su ideología determinan una forma peculiar de escribir y hacer teatro. Y un último ejemplo, el archipiélago discursivo ha surgido como consecuencia de las inquietudes de los autores que identificamos dentro de la dramaturgia del norte y por el interés hacia la “narraturgia” en los autores del centro del país. La organización de la producción dramática en estos archipiélagos ha permitido reconocer la diversidad de dramaturgias en México entre 1984 y 2015 y los rompimientos y las influencias que hay entre estas.

En términos generales, identificamos que en las décadas de 1980 y 1990 hubo una tendencia hacia el compromiso social y los juegos escénicos como un rompimiento contra las convenciones tradicionales y al anquilosamiento que se reflejaba en el realismo. El primer archipiélago adoptó una visión crítica hacia el entorno político y social, denunciaba directamente a personas y conflictos — como la corrupción, la violencia, el abuso de poder político y mediático— y cuestionaba la responsabilidad de los integrantes de la sociedad. Algunos ejemplos son *Jesucristo Gómez*, de Leñero; *Los ejecutivos* y *Sazón de mujer*, de Rascón Banda. El segundo archipiélago, los juegos escénicos, integró los recursos escénicos durante el proceso de escritura, flexibilizó las estructuras dramáticas y



descentralizó y desestabilizó las versiones oficiales de los sucesos históricos — como los juicios de la Inquisición hacia una familia judía en *En el nombre de Dios*, de Berman; y el asesinato de Trotsky en *Rompecabezas*, de la misma autora— y los contemporáneos —como el asesinato del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio en *Krisis*, de Berman; y la muerte de dieciocho migrantes ilegales dentro de un tren en *El viaje de los cantores*, de Salcedo—. Asimismo, el desarrollo de esta estética contribuyó a la revaloración del dramaturgo como creador escénico. Algunos textos emblemáticos son *Camino rojo a Sabaiba*, de Liera; *En el nombre de Dios*, de Berman; y *El viaje de los cantores*, de Salcedo. A partir del siglo XXI, la producción de ambos archipiélagos es reducida; sin embargo, son referentes, como se puede comprobar con los planos de acción simultáneos en *Casanova o la humillación*, de Olgún, y en la denuncia a la explotación laboral infantil en *Lágrimas de agua dulce*, de Jaime Chabaud. En la década de 1980, surgió el archipiélago del mundo sórdido, con el que González Dávila introdujo temas tabú para el momento —como el abuso sexual a infantes, la homosexualidad y la violencia familiar— y al detallar el lado oscuro de la vida hizo notar la urgencia de actuar ante los conflictos que se retrataban. Esta estética tiene un diálogo muy activo con la del compromiso social y contribuyó en la creación del archipiélago de lo discursivo, como *Las perlas de la virgen*, de González Dávila y *Amor-didas*, de Antonio González Caballero. En la actualidad, Wirth da continuidad al mundo sórdido con textos como *La fe de los cerdos*, *Despojos para un lunes* e *Intervenciones*.

Desde inicios del siglo XXI a la actualidad, la dramaturgia se inclina hacia el archipiélago discursivo en sus vertientes estilísticas: el realismo virtual, la hipertextualidad y la narraturgia —tal como las han descrito y analizado Mijares (1997, 1999; Salvat y Mijares, 2008) y Galicia (2006b, 2006a, 2007, 2013)—. Y la diversidad de esta estética se amplía con los intereses de cada región, la del norte y la del centro, con las variantes que han desarrollado cada creador. En general, se emplean recursos posmodernos —la fragmentación, la referencia a otros textos, las estructuras abiertas, la narración, entre otros— y cuestiona la formas de pensamiento y las maneras de expresarlo, tanto las oficiales como las personales. Estos ragos plantearon un rompimiento con los estilos anteriores; sin embargo, a la distancia observamos que el archipiélago de lo discursivo da continuidad a los cuestionamientos sociales de la estética del compromiso social: la corrupción, el abuso de poder, la influencia de los medios, entre otros. Los

textos representativos son *Cuerdas*, de Colio, *La cieguera no es trampolín*, de Gaitán y *El amor de las luciérnagas*, de Alejandro Ricaño.

Lo fantástico y el grotesco han mantenido una presencia constante durante el periodo 1984-2015. El primer archipiélago ha contribuido en la exploración poética del lenguaje y en la construcción de metáforas e imágenes en escena. Esto ha favorecido un vínculo con el resto de la literatura mexicana, por medio de referencias y la asimilación de temas recurrentes, como los mitos en *La maizada* y las formas de percibir a la muerte en *Bajo tierra* y *Dolores o la felicidad*, todas de Olguín. El segundo archipiélago, el grotesco, ha tomado relevancia por su visión crítica ante los problemas sociales —sobre todo, a los discursos que justifican el poder y a los discriminatorios, como el machismo, el clasismo y el racismo—, gracias al desarrollo del teatro de cabaret, del cual tenemos una muestra con *Para soñar que no estamos huyendo*, de Mor.

El teatro comunitario ha ido creciendo gracias a la iniciativa de colectivos de diverso tipo y a la participación de especialistas con algunos de ellos. Esta estética ha contribuido a que los grupos reflexionen sobre su identidad y sus problemas. En este tipo de teatro, contamos, por ejemplo, con el teatro penitenciario de la Ciudad de México, en que han participado Itari Marta y Conchi León; la compañía “Seña y verbo”, dirigida por Lomnitz y conformada con algunos intérpretes sordomudos; y el Festival de Dramaturgos Comunitarios en Amecameca y Ozumba, estado de México, en que participa Ovando, de quien analizamos dos textos *El príncipe errante* y *La leyenda de los compadres o las tres piedras*.

Aunque la producción del realismo se redujo desde la década de 1990, cuenta con textos representativos más recientes, como *El gran parque* y *De lealtades y traiciones*, de Hernández; *Papa está en la Atlántida*, de Malpica; y *El hijo de mi padre*, de Vázquez. Estos son ejemplos de las renovaciones que ha tenido este estilo al adaptarse a los contextos sociales y culturales por medio de recursos como la introducción de la narración, la fragmentación y el rompimiento de estructuras. Como ya vimos en los capítulos 1 y 3, este archipiélago continúa siendo referente para el resto de la dramaturgia.

En el periodo 1984-2015, reconocemos un incremento en la actividad editorial de textos dramáticos. A la labor que hacía *Tramoya* desde 1984, se sumaron editoriales especializadas, como Ediciones El Milagro que se fundó en 1992; Paso de Gato, en 2002; Libros de Godot, en 2005; y Los Textos de La Capilla,

en 2007. Entre todas ellas, han logrado dar representatividad a todos los archipiélagos. Por sus intereses y el contexto, algunas colecciones tienden más a ciertas estéticas. Por ejemplo, *Tramoya* da mayor presencia a lo grotesco y lo fantástico; Teatro de Ediciones El Milagro se inclina a los juegos escénicos; El Espejo de Godot y Colección Rascón Banda de Libros de Godot ponen en primer plano el compromiso social; y Teatro Emergente, Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato y Dramaturgia Mexicana de Los Textos de La Capilla se inclinan a lo discursivo. El archipiélago que requiere mayor presencia es el teatro comunitario con el fin de favorecer un reflejo más fiel a la diversidad de la producción dramática.

Para lograr dicha representatividad, es necesario fortalecer otros dos aspectos: una inclusión mayor de autores emergentes y de textos provenientes de diferentes regiones del país. En el periodo se aprecia una mayor apertura a los autores jóvenes —como Itzel Lara, Luis Santillán y Denisse Zúñiga—, gracias a ello se ha logrado una mayor difusión de la obra y se ha reforzado la dramaturgia al ponerlos en diálogo directo con los autores reconocidos —como Hernández, Mendoza, Argüelles, Moncada y Leñero—. Las revistas *Tramoya* y *Paso de Gato*, y las colecciones Dramaturgia en Escena de Los Textos de La Capilla y Libros de Godot de la editorial homónima han sido constantes en presentar textos de autores jóvenes. Sin embargo, hace falta que otras colecciones se sumen a estos esfuerzos. Las oportunidades de refuerzo se encuentran en colecciones que, dentro de sus líneas editoriales, se interesan por el material novedoso; por ejemplo, Teatro Emergente de Ediciones El Milagro y Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato. Sobre la incorporación de autoría de diferentes zonas, Paso de Gato es una editorial ejemplar pues desde sus inicios ha mantenido un equilibrio representativo. Otras editoriales pueden sumarse a estos esfuerzos como Ediciones El Milagro y Los Textos de La Capilla. Por las dinámicas de selección y edición, detectamos que será complicado que Fondo de Cultura Económica alcance la representatividad al ritmo que el resto de las editoriales: su interés se encuentra en los otros géneros literarios y sus publicaciones suelen ser antologías de obras completas o selectas, que dan cuenta de una larga trayectoria.

A pesar de esta flaqueza, Fondo de Cultural Económica representa una de las fortalezas de la actividad editorial durante el periodo 1984-2015: la integración del género teatral con la literatura mexicana del siglo XX y XXI. Al colocar la dramaturgia mexicana —como Leñero, Argüelles, Azar, Vilalta y

Carballido—al lado de autores reconocidos y textos literarios de calidad —como Paz, Pellicer, Villoro, Novo, Campobello, García Bergua, Garro y Castellanos—, se fomenta una valoración positiva del teatro y se le considera parte del canon artístico nacional. A esta labor, contribuyó también la colección La Centena en que participó Ediciones El Milagro con Ediciones sin Nombre (ensayo), Verdehalago (poesía) y Aldus (narrativa).

Con un funcionamiento semejante, las editoriales han favorecido un diálogo del teatro mexicano con la dramaturgia de otros países, especialmente de América y Europa. Por ejemplo, Cuadernos de Teatro de Paso de Gato se interesa por el teatro latinoamericano y europeo. Teatro de Ediciones El Milagro por el norteamericano y europeo, y Los Textos de La Capilla por el teatro canadiense francófono. Los paratextos de algunos libros ayudan a reconocer la influencia en doble dirección, plantean cuestionamientos sobre las semejanzas y las diferencias entre textos y sobre las condiciones culturales y sociales. Esta labor favorece la noción de que el teatro es un punto de partida para reflexionar —uno de los objetivos iniciales de Olguín (Castillo, 2012)—. Para continuar por este camino, es necesario vincular la dramaturgia mexicana con la de otros continentes, como la africana y la asiática.

En un balance general, reconocemos que en las líneas editoriales de las publicaciones entre 1984 y 2015 hay un interés por los temas que conectan con el contexto social y cultural del momento; por ello, es recurrente encontrar obras sobre la corrupción, el abuso de poder, la violencia (familiar, machismo y narcotráfico...), reflexión sobre los hechos históricos y denuncia sobre la disgregación social hacia las comunidades indígenas. Además, se aprecia un interés por textos que proponen retos escénicos o que ponen en cuestionamiento los recursos dramáticos, como los personajes, las estructuras y el lenguaje. Esto denota un interés por movilizar las convenciones dramáticas y evitar que la dramaturgia se encasille en estándares. A pesar de este interés por mantenerse a la vanguardia, hay un reconocimiento a las conexiones de la producción actual con la pasada. Por tal motivo, se publican textos anteriores, desde el siglo XIX —Dávalos y Gamboa— hasta los de las décadas de 1950 a 1970 —Carballido, Argüelles, Hernández, Velázquez y Campesino, entre otros—. Agregado a lo anterior, hay un ánimo por contextualizar a la dramaturgia nacional con la extranjera y reconocer sus conexiones y sus influencias.

La enunciación editorial refleja un interés por llegar a un público amplio. En ciertos casos se centra en sectores determinados, como el infantil en Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público de Paso de Gato, El Joven Godot y El Gato de Godot de Libros de Godot. Esto ha contribuido a que el teatro mexicano sea más conocido dentro y fuera del país. Por ejemplo, Schoemann (2019), director de Los Textos de La Capilla, expone el éxito de ventas de sus colecciones en el extranjero y Colio (Villegas, Valdés, Romero Elizondo y Colio, 2016), dramaturga, comenta cómo las publicaciones han sido una manera idónea para que la conozcan y se hagan puestas en escena de sus textos en otros países, como Perú. Sumado a lo anterior, la diversidad de las puestas en página facilita que se acerquen diferentes tipos de lectores, desde el profesional o investigador del teatro como los que no se habían acercado a este género literario. Esto se logra gracias a diferentes distribuciones gráficas y convenciones textuales que promueven varios flujos de lectura y contribuyen a que, de diversas maneras, los lectores recreen en su mente la puesta en escena. Para fortalecer la enunciación editorial, consideramos que es necesario incluir más paratextos que motiven el diálogo entre obras del mismo autor, otros creadores, otras estéticas y otras culturas.

Como ya vimos, el vínculo entre la dramaturgia y la edición ha tenido tres dinámicas generales, la difusión de los textos dramáticos, la integración con el resto de la literatura mexicana y con la producción teatral de otros países y reflejar las estéticas y sus tendencias durante el periodo estudiado.

Observamos que la difusión ha sido relevante para movilizar la actividad teatral y para mantener un testimonio dramático y escénico. Las publicaciones de textos dramáticos dan a conocer a los autores y su producción —tengamos en cuenta que es un tipo de texto que se lee poco— desde los más jóvenes como hasta los reconocidos, pasando por algunos que se encuentran en los márgenes, como Ovando que se dedica al teatro comunitario de Amecameca, estado de México. De este modo, los lectores pueden apreciar por sí mismos la calidad, el estilo y la temática. Asimismo, hay que tomar en cuenta que la publicación de autores reconocidos, como Hernández, Rascón Banda y Berman, entre otros, aparte de ser una valoración positiva a su labor, es una manera de contribuir a que se vuelvan referentes para la dramaturgia y los lectores. Ya hemos analizado cómo Rascón Banda se vuelve punto de referencia para

conformar colecciones como las de Libros de Godot: Colección Rascón Banda y El Espejo de Godot.

Sobre la integración de la dramaturgia nacional con la literatura mexicana y la producción teatral extranjera ya hemos hablado en este mismo apartado. Resulta esclarecedor agregar cómo los textos emblemáticos evidencian las relaciones entre la dramaturgia y la edición. En cuanto a la conexión de la dramaturgia con lo literario, Olguín representa un punto de contacto por medio de sus exploraciones con el lenguaje, sus referencias a mitos y a textos determinados. Con este material, Olguín crea mundos oníricos y fantásticos con los que critica las luchas de poder político en *Bajo tierra*, cuestiona la bondad del ser humano en *La maizada* y retrata las exigencias escondidas tras las convenciones sociales en *Dolores o la felicidad*. Asimismo, Mancebo del Castillo, desde la perspectiva fársica, hace alusiones al Quijote y emplea la picardía mexicana para criticar el amor romántico y los ideales heroicos en *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas*. En cuanto al diálogo con la dramaturgia de otros países, Colio y Gaitán representan diferentes maneras de asimilar —no copiar— ciertos recursos, como la fragmentación, la narración y la descentralización de la anécdota, con su creatividad y sus intereses personales y con algunos rasgos recurrentes en la dramaturgia mexicana: la picardía, la búsqueda del padre y la risa ante la desgracia. En adición, tengamos en cuenta los intercambios culturales, como el del que fue producto *Para soñar que no estamos huyendo*, de Mor, en que vemos rasgos del teatro de cabaret y del teatro de crítica social que es frecuente actualmente en Argentina.

Para comprobar el reflejo de las tendencias, observemos la amplia presencia editorial de Rascón Banda y Berman, representantes de los archipiélagos del compromiso social y los juegos escénicos, repectivamente, que tuvieron auge en la década de 1980; y la creciente presencia en la actualidad del archipiélago discursivo con piezas escritas por Gaitán, Ricaño y Colio. Estos ejemplos demuestran que la labor editorial retrata las tendencias dramáticas casi al tiempo que están ocurriendo. Sin embargo, hay que tener en cuenta el respectivo desfase que implica el proceso de edición y publicación. Por tal razón, resulta relevante el trabajo de las revistas *Tramoya* y *Paso de Gato* que difunden material de manera mucho más rápida que los libros. Con estas dos publicaciones periódicas, los lectores entran en contacto con piezas teatrales recientes. Ediciones El Milagro,

Los Textos de La Capilla, Paso de Gato y Libros de Godot complementan esta labor. En sus colecciones, se aprecia una actitud reflexiva en que se agrupan los materiales por sus semejanzas y conexiones temáticas, estéticas y estilísticas. De esta manera es posible la conformación, por ejemplo, de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana que intercala textos de décadas anteriores con obras de creación reciente; entre todas ellas, se conforma una actitud crítica ante los problemas sociales: la corrupción, la violencia (individual, familiar y social) y los conflictos ideológicos —como el clasismo, el racismo y el machismo—.

La presencia de los autores emblemáticos en diferentes colecciones también son un reflejo de las dinámicas de los archipiélagos. Tomemos como ejemplo el caso de Hernández. Sus textos, como *El gran parque* y *De lealtades y traiciones*, son representativos del realismo. Su presencia en las colecciones da continuidad a la producción realista de décadas anteriores, se deja constancia de la creación reciente bajo esa estética y de la vigencia en el contexto actual. A ella, se suma parte del material de Carballido, Argüelles, Leñero, León, Malpica, Gaitán y Enríquez. Al mismo tiempo, los textos emblemáticos son muestra de los intercambios entre los archipiélagos. Por una parte, la estructura y la propuesta escénica de *El gran parque* —y de otras más de la serie de *Los grandes muertos* y *Las bodas*— mantienen vínculos con los juegos escénicos, pues hay alteraciones temporales, se experimenta con los espacios, se le da relevancia a la iluminación e, incluso, a la interpretación de personajes por un mismo actor o actriz con el fin de transmitir un sentido dramático. Por otro lado, *Mondo y lirondo* muestra los puntos de encuentro entre el realismo y el compromiso social debido a que hay una visión crítica del contexto político e ideológico actual por medio del retrato de la situación de los indígenas hace cien años, los personajes adquieren valores representativos de las clases sociales a las que pertenecen y se proponen cuestionamientos desde la dimensión individual.

En casos semejantes se encuentran otros autores emblemáticos, como Wirth y Ovando. Wirth da continuidad a una estética que surgió en la década de 1980, el mundo sórdido. Su publicación implica una renovación del estilo, pues el autor modifica la estética con el fin de retratar la pobreza actual en la Ciudad de México y aprovecha los aportes estilísticos del archipiélago discursivo. De este modo, acentúa el tono crítico y reduce el victimismo que se encontraba en las obras de González Dávila. Por su parte, Ovando, como sus colegas del taller de dramaturgos comunitarios, retrata las inquietudes y los intereses de su

comunidad, Amecameca y Ozumba, Estado de México. Para ello, aprovecha la estética fantástica, ya que retoma mitos y leyendas con el fin de fomentar el sentido de identidad colectiva; y algunos recursos del compromiso social, con los que critica el abuso del poder y valora la relevancia de la integración social.

Con estas observaciones, es posible comprobar nuestra hipótesis, en la que planteamos que la edición de textos dramáticos en México entre 1984 y 2015 es un reflejo directo de las tendencias dramáticas y ha contribuido a potenciar determinados estilos, estéticas y temas. Por un lado, reconocemos que se ha generado gradualmente una relación directa entre la dramaturgia contemporánea y la edición, en que esta da representatividad y difusión a la primera. En adición, reconocemos que la relación entre ambos ámbitos ha sido un proceso que continúa transformándose. Desde la década de 1980 la edición de teatro ha crecido a pesar de las complicaciones, como la falta de recursos y de lectores. Esto lo comprobamos con la labor ininterrumpida de *Tramoya* en todo el periodo estudiado, con la aparición de editoriales especializadas en teatro — Ediciones El Milagro, Paso de Gato, Los Textos de La Capilla y Libros de Godot— y con la participación en el ámbito teatral de Fondo de Cultura Económica, que ha sido más activa desde 2005. En general, las líneas editoriales han estado abiertas a la diversidad estética desde el realismo y lo fantástico hasta lo discursivo. No obstante, para que la representatividad sea total, falta dar visibilidad al teatro comunitario y al teatro de cabaret. Asimismo, las editoriales han estado atentas a difundir las tendencias de cada momento, como ya lo vimos con los juegos escénicos y el compromiso social en las décadas de 1980 y 1990 y con lo discursivo en la actualidad. Un ejemplo claro son las adecuaciones de las líneas editoriales de *Tramoya* con las tendencias dramáticas con el paso del tiempo.

Por otro lado, constatamos que la edición de textos dramáticos no solamente funge como un espejo de las dinámicas de la dramaturgia mexicana, sino que también contribuye a conformar una suerte de repertorio dramático nacional y a promover estéticas, temas y estilos determinados. Como ejemplo, mencionemos casos que ya discutimos: primero, la publicación del realismo a pesar de que su producción actual es reducida le da relevancia y vigencia; segundo, la visión crítica a los temas sociales está en primer plano en colecciones de Paso de Gato y Libros de Godot, mientras que las problemáticas personales han quedado en segundo plano; tercero, la presencia creciente del archipiélago



discursivo en las colecciones de reciente aparición. A lo anterior, sumemos que en las colecciones hay autores que funcionan como referentes, como Víctor Hugo Rascón Banda en Libros de Godot; Héctor Mendoza en Ediciones El Milagro; y Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández en Fondo de Cultura Económica. Al tener referentes, los editores conforman un criterio para seleccionar los textos. En consecuencia, ponen en primer plano ciertas estéticas, temas o estilos y dejan de fondo (o invisibilizan) otros. Resaltamos en este sentido la necesidad de ser conscientes de esta función activa de la edición para marcar la dirección de los criterios de selección y la enunciación editorial. Por ejemplo, la apertura de Paso de Gato a la dramaturgia de varias regiones del país se debe a la conciencia de que la actividad teatral estaba iniciando o enriqueciendo desde la década de 1990. Así que Jaime Chabaud y el resto de los responsables decidieron dar representatividad a esta situación y lo están cumpliendo.

De este modo, observamos que la edición de textos dramáticos está representando la diversidad de la dramaturgia mexicana contemporánea al incluir de manera más o menos equilibrada textos que corresponden a la mayoría de los archipiélago. Aún así, se requiere fortalecer algunos puntos, como la representatividad al teatro comunitario e incluir más autores emergentes y de diferentes partes del país. Igualmente, las editoriales tienen una función activa en la conformación de estéticas al difundir, valorar e integrar la dramaturgia con otros géneros literarios y la producción teatral de otros países.

Durante este proceso de investigación, se han vinculado conocimientos que han favorecido la profundización del objeto de estudio: la edición de textos dramáticos. De entre ellos, resaltamos tres aportaciones que, a nuestro entender, dan originalidad a este trabajo y pueden ser base para proyectos posteriores. La primera es el manejo de la noción de *archipiélago*, que ha ayudado a conectar la teoría dramática con el contexto histórico y social de la dramaturgia mexicana contemporánea. Este concepto surge de los estudios de Mijares (2008) y Galicia (2006b, 2013) sobre la dramaturgia del norte, en los que reconocen semejanzas estilísticas y estéticas entre los autores y que, en parte, se debe a las circunstancias regionales, temporales y sociales. En esta investigación, hemos ampliado la observación a la dramaturgia del país. Entonces, un *archipiélago* se conforma por textos dramáticos que comparten semejanzas estéticas, estilísticas y temáticas; y corresponden a un periodo, región y contexto social y cultural. En este caso, se han trazado los archipiélagos dentro de la dramaturgia mexicana escrita y

editada entre 1984 y 2015. Así reconstruimos ocho grupos: el realismo, lo fantástico, el compromiso social, el mundo sórdido, el teatro comunitario, los juegos escénicos, lo discursivo y el grotresco.

Esta perspectiva permite reconocer las generalidades y las diferencias dentro de un conjunto determinado, sin forzar las observaciones de los estilos personales o las generaciones para que cuadren en una etiqueta. Asimismo, contribuye en la identificación de los vínculos con otros conjuntos, ya sea en el nivel teórico o contextual. El trazo de archipiélagos es una manera de delimitar un conjunto general, la dramaturgia mexicana contemporánea, que se transforma conforme a las tendencias, como la aparición de lo discursivo; pero mantiene a la vez contacto con la producción existente, como ocurre con el realismo, lo fantástico y el grotresco. Es una forma de trazar un mapa de acuerdo con las necesidades, los intereses, los alcances y las limitantes de una investigación. De este modo, se pueden integrar los conocimientos dramáticos que aportan los estudios sobre el teatro, la cultura y la historia comentados en la introducción —Hernández, Martínez Monroy, Reyes Palacios, Partida Tayzan, De Ita, Mijares, Galicia, Schmidhuber, Olguín, Moncada, Alzate, Sotres y Araiza Hernández—. El manejo de esta perspectiva, más que centrarse en etiquetar a los autores o sus textos, ha permitido comprender la dramaturgia desde su diversidad y sin forzar una narrativa lineal, entre grupos o periodos, sino más bien, entender que cada estilo y estética tiene sus propios procesos y, de acuerdo con su naturaleza y contexto, establece conexiones y tensiones con el resto de las estéticas.

El segundo aporte es el estudio sobre la enunciación editorial, en específico, de la puesta en página. Esta labor existe en la edición de textos teatrales franceses (Banos, 2008, 2010, 2015; Banos, Han y Siméon, 2009); sin embargo, no se había trasladado al contexto editorial mexicano y menos aun al estudio y análisis de colecciones teatrales mexicanas contemporáneas. El análisis de la enunciación editorial permite complementar el estudio de las líneas editoriales. Nos ayuda a reconocer cómo los editores median entre los autores y los lectores, las estrategias para acercar a nuevos públicos y para dejar testimonio de algunas puestas en escena. En este aporte, es más evidente la integración de los conocimientos editoriales con los dramáticos que se ha buscado en esta tesis. Ambos campos son necesarios para reconocer los valores dramáticos y textuales que adquiere la distribución gráfica, el tipo de acompañamiento que hacen los paratextos a los lectores, y los alcances que tienen los tirajes, formatos, portadas e incluso precios.

Finalmente, hemos hecho una selección de autores y textos emblemáticos de la edición y la dramaturgia en México en el periodo de 1984-2015. En esta selección, se ha logrado mostrar la diversidad de estilos, que es evidente en la organización por archipiélagos; pero también se muestra a los más reconocidos como Hernández y Berman, hasta los emergentes como Gaitán, pasando por Ovando, que se queda en el margen; Colio y Ricaño representan a los autores de las regiones en que está creciendo el teatro. Incluso buscamos mantener como criterio de selección una representatividad entre hombres y mujeres.

Evidentemente, es una selección parcial que requiere más autores para dar mayor representatividad. No obstante, consideramos que ellos muestran lo más relevante en cuanto a los estilos, los temas y las estéticas. Igualmente, sus publicaciones son un reflejo de las dinámicas generales que ha tenido la edición en este periodo. Con las obras de Ovando comprobamos que hay un ánimo por difundir textos poco conocidos y por dar relevancia a archipiélagos con poca representatividad, en este caso el del teatro comunitario. Su presencia hace notar que el mundo editorial requiere trabajar este archipiélago y regiones que no son la Ciudad de México para dar una representatividad más fiel de la dramaturgia contemporánea. Con Berman y Rascón Banda se puede apreciar el proceso de autores emergentes en la década de 1980 al prestigio a inicios de la década de 2000. En la actualidad, son un referente para los dramaturgos y los editores. Su presencia aporta confiabilidad y valor a las colecciones. Hernández y Olguín son ejemplos de los puentes que se han creado entre el teatro y el resto de la literatura, por medio del cuidado del lenguaje, la construcción de metáforas y el empleo de referencias literarias. Además, Hernández establece puntos de conexión entre la dramaturgia de épocas anteriores, como los textos de la década de 1950 —*Rosalba y los Llaveros*, de Carballido; y *Los signos del zodiaco*, de Magaña—, y ejemplifica ciertas renovaciones del realismo. Olguín, como autor y editor, establece diálogos con la dramaturgia nacional y la extranjera. Así contamos con un diálogo entre Sanchis Sinisterra, Copi, Albee, Xingjian y Tremblay.

Manifestamos nuestro ánimo por que esta tesis sirva como base para otras líneas de investigación. En primera instancia, se puede aplicar este tipo de análisis para conocer otras colecciones teatrales en México, en otros países y en otras épocas con el fin de tener un mayor conocimiento sobre la edición y su relación con la dramaturgia. En segunda instancia, proponemos el estudio de temas o estilos en grupos determinados de obras tomando como base las

nociones de archipiélago (de un autor, de un periodo, de una compañía teatral...) con el fin de profundizar en las tendencias y la ideología. Por ejemplo, resultaría interesante reconocer las conexiones entre las obras de Chabaud, Olguín, Gaitán, León, entre otros que han creado textos desde diversas estéticas. En tercera instancia, animamos a repensar/redibujar los archipiélagos conforme el desarrollo de la dramaturgia mexicana en tiempos posteriores. Por un lado, proponemos estudiar la dramaturgia de ciertas ciudades —Monterrey, Mérida, Guadalajara o Puebla— o regiones —la península yucateca, el noroeste, el noreste, el centro— para enriquecer el conocimiento sobre la producción teatral mexicana. Por otro lado, consideramos enriquecedor establecer conexiones entre los archipiélagos de una región o del país con el de otros países, como Argentina, Chile, Canadá, Cataluña, Francia, España o Inglaterra, entre otras posibilidades. Finalmente, también animamos a aplicar las observaciones de esta investigación para replantear o definir las líneas y las enunciaciones editoriales de las colecciones que incluyen textos dramáticos.

Finalmente, reiteramos que esta investigación ha servido para visibilizar y comprender la diversidad estilística, estética e ideológica del teatro mexicano durante el periodo de 1984 y 2015, la cual se ha logrado reflejar en las colecciones estudiadas. Entre las publicaciones podemos encontrar muestras de todos los archipiélagos, autores de larga trayectoria, como Carballido, Mendoza y Hernández, como los emergentes de la última década, Lara, Wirth y Ovando, quienes tienen poéticas personales muy diversas que se centran desde lo más intimista a lo más social y de lo más onírico a lo más realista.



## Bibliografía

### Historia y teoría dramática mexicana

- A'Ness, F. (2004) "Diálogo con Sabina Berman", en Bixler, J. E. (ed.) *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenología, pp. 43–63.
- Acosta, M. (2013) "[Contraportada]", en *Beisbol*. México: Ediciones El Milagro, p. [contraportada].
- Aguilar Zinser, L. E. (2014) "La otra obra de Carballido. Entrevista con Héctor Herrera", *La jornada semanal*.
- (2010) "Esbozo biográfico", en *Obras completas de Héctor Mendoza, vol. I*. México: Ediciones El Milagro Ediciones La Rana Universidad de Guanajuato Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- (2015) "[Contraportada]", en *La ceguera no es trampolín*. México: Paso de Gato, p. [contraportada].
- Alzate, G. (2002) "La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe", en *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes*. Irvine: Gestos.
- (2008) "Dramaturgia, ciudadanía y anti-neoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo", *Latin American Theatre Review*, 41(2), pp. 49–66.
- (2010a) "Capocomicato y Canovaccio: el cabaret de Tito Vasconcelos", en Rizk, B. J. y Echávez-Solano, N. (eds.) *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas = Current trends in Latino and Latin American performing arts*. Miami: Ediciones Universal.
- (2010b) "Todo hábito se convierte en vicio : el cabaret de las Reinas Chulas", en Cornago, Ó. (ed.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 61–80.
- (2011) "Albur, 'naquiza', camp y manierismo en el cabaret de Regina Orozco", *Latin American Theatre Review*, 45(1), pp. 2011–2012.
- (2017) "El cabaret en la plaza pública: Doce dioses en pugna en la delegación Tlalpan", *Investigación Teatral: Revista de Artes escénicas y performatividad*, 8(12), pp. 49–72.
- Aracil Varón, B. (2016) "La función evangelizadora del teatro breve en la Nueva España del siglo XVI", *América sin Nombre*, (21), pp. 39–48. doi: 10.14198/amesn.2016.21.02.

- Araiza Hernández, E. (1998) "La participación en el teatro comunitario: una disyuntiva entre ideología y espontaneidad ritual", en Meyran, D., Ortiz Bullé-Goyri, A., y Sureda, F. (eds.) *Théâtre, public et société / Teatro, público y sociedad (Actes du IIIe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 516–524.
- (2000) "La puesta en escena teatral del rito ¿una función metarritual?", *Alteridades*, 10(20), pp. 75–83.
- (2010) "'¡Eso no es teatro!... Además, así no son los indígenas'. Notas acerca del relativismo en la interpretación de las artes en escena", *Relaciones*, XXX(120), pp. 98–137.
- (2013) "El arte de actuar varias realidades particulares. Notas para un estudio antropológico de las pastorelas del territorio purépecha", *Relaciones*, (135), pp. 181–218.
- (2014) "Detrás de un performance siempre hay otro: De cómo dialogan entre sí diferentes modalidades performativas", *Alteridades*, 24(48), pp. 23–34.
- (2016) *El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- (2017) "El 'libreto' y sus problemas, o todo lo que usted quiso saber sobre el texto'", *Alteridades*, 27(54), pp. 41–53.
- Armillas Vicente, J. A. (2004) "Evangelización y sincretismo religioso en México (siglo XVI)", en Lacarra Ducay, M. C. (ed.) *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza, pp. 7–38.
- Ávila, S. (2015) "Teatro la capilla, retoman espíritu de Salvador Novo", *Excélsior*.
- Beardsell, P. (2005) "Introducción. Teatro del Norte, teatro del mundo", en *La ley del rancho*. México: Ediciones El Milagro, pp. 9–23.
- Berman, S. (1990) "Y alzaron los ojos de la tierra: Teatro campesino maya de X'ocen", *Latin American Theatre Review*, 24(1), pp. 77–80.
- (2011) "[Preliminares]", en *Puro teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beverido Duhalt, F. (2007) "Tramoya es ya hito en la historia del arte teatral en México", *Gaceta de la Universidad Vera*. Xalapa, (102).
- Bissett, J. I. (1985) "Constructing the Alternative Version: Vicente Leñero's Documentary and Historical Drama", *Latin American Theatre Review*, 18(2), pp. 71–78.
- Bixler, J. E. (1997) "The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman", *Latin American Theatre Review*, 30(2), pp. 45–60.
- (1998) "El 'grotesco femenino' en el teatro reciente de Emilio Carballido", en Meyran, D., Ortiz Bullé-Goyri, A., y Sureda, F. (eds.) *Théâtre, public et société / Teatro, público y sociedad (Actes du IIIe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 360–367.

- (2001) *Convención y transgresión: el teatro de Emilio Carballido*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- (2004) “Sexo, poder y palabras en Feliz nuevo siglo, doktor Freud y 65 contratos para hacer el amor”, en Bixler, J. E. (ed.) *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México, pp. 67–86.
- Boal, A. (2014) *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bravo Rozas, C. (2010) “Parodias vampíricas en el teatro mexicano de finales del XX”, *Arrabal*, (7–8), pp. 125–130.
- Burgess, R. D. (1985a) “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”, *Latin American Theatre Review*. Kansas: Center of Latin American Studies, University of Kansas, 18(2), pp. 93–99. doi: 10.1353/ltr.2011.0035.
- (1985b) “Importantes avances para la nueva dramaturgia mexicana”, *Latin American Theatre Review*, 19(1), pp. 97–99.
- (1996) “Nuestra realidad múltiple en el drama múltiple de Sabina Berman”, *Texto Crítico*, 1(2), pp. 21–28.
- (2005) “Mexico City’s (Almost) Invisible Family Theatre: Puppets at Work”, *Latin American Theatre Review*, 38(2), pp. 97–105.
- Caballero, J. (2011) “[Contraportada]”, en *Algeciras, puerto de Cádiz*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- Campbell, J. (2014) *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carballido, E. (1975) “Por qué Tramoya”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, 1(1), pp. 2–3.
- (2000) “Una carrera literaria de medio siglo”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (63), pp. 111–114.
- (2007) “Treinta y dos años de Tramoya”, en *Medio siglo de labor editorial universitaria en Veracruz*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Castillo, M. (2012) *El Milagro de leer teatro y cine, Animal político*. Disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2012/07/el-milagro-de-leer-teatro-y-cine/>.
- Castro, A. (2000) “Molière, de Sabina Berman”, *Letras Libres*.
- Castro, Z. (2016) *A propósito de la librería paso de gato, Aplaudir de pie*. Disponible en: <http://aplaudirdepie.com/a-proposito-de-la-libreria-paso-de-gato/> (Consultado: el 10 de mayo de 2019).
- Cato, I. (2017) ““La huida de Quetzalcóatl’, de León-Portilla”, *Proceso*.
- Ceballos, E. (1988) “Usigli, ese desconocido”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 3*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 127–133.
- (2012) *Diccionario mexicano de teatro. Siglo XX*. México: Escenología.
- Chabaud, J. (2009) “La fe de Hugo Wirth”, *Tiempo Cariátide*, (17), p. 42.
- (2014) *Lágrimas de agua dulce*. México: Paso de Gato.
- Chabaud, J. y Salvat, R. (2008) “Conversa amb Jaime Chabaud”, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (62–64), pp. 265–270.



- Cohen, D. (1997) "Defining and Defying 'Woman' in Four Plays by Luisa Josefina Hernández", *Latin American Theatre Review*, 30(2), pp. 89–102.
- Contreras Soto, E. (2011) "A caballo entre mundos y estilos. Las dramaturgias mexicanas y sus vidas escénicas en los inicios del siglo XX", en Olguín, D. (ed.) *Un siglo de teatro en México*. México, pp. 17–39.
- Costantino, R. (1995) "Postmodernism and Feminism in Mexican Theatre: Aura y las once mil vírgenes by Carmen Boullosa", *Latin American Theatre Review*, 28(2), pp. 55–71.
- Day, S. A. (1999) "Berman's Pancho Villa versus Neoliberal Desire", *Latin American Theatre Review*, 33(1), pp. 5–23.
- (2013) "La intertextualidad (dramática) de Sabina Berman", en *El narco negocia con Dios*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, pp. 9–21.
- Díaz, R. (2001) "La noche que raptaron a Epifanía", *La Jornada*.
- Didym, M. (2003) "Prólogo", en *El diván. 25 autoconfesiones*. México: Ediciones El Milagro.
- Diéguez Caballero, I. (2006) "Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria", *Artes Escénicas*.
- (2014) *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. México: Paso de Gato.
- Domínguez Michael, C. (2013) "El teatro literario de Ximena Escalante", *Letras Libres*, pp. 44–46.
- (2013) "Introducción. El teatro literario de Ximena Escalante", en *Encierro, pasión y desesperación*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, pp. 9–15.
- Eco, U. (2005) *La definición del arte*. Barcelona: Destino.
- Ediciones El Milagro (2019a) *Colección Nuestro Teatro, Ediciones El Milagro*. Disponible en: <http://errr-magazine.com/elmilagro2/index.php/nuestro-teatro/>.
- (2019b) *Colección Nuestro Teatro, Ediciones El Milagro*. Disponible en: [http://www.edicioneselmilagro.com.mx/colecciones/f\\_nuestro.htm](http://www.edicioneselmilagro.com.mx/colecciones/f_nuestro.htm).
- (2019c) *Colección Teatro, Ediciones El Milagro*. Disponible en: [http://www.edicioneselmilagro.com.mx/colecciones/f\\_teatro.htm](http://www.edicioneselmilagro.com.mx/colecciones/f_teatro.htm).
- Enríquez, J. R. (1996) "Textos nacidos en el escenario", en *Teatro para la escena*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA.
- Enríquez, S. (2010) "Seis ciclos de la dramaturgia comunitaria mexicana", *Latin American Theatre Review*, 43(2), pp. 203–208.
- (2012a) "[Contraportada]", en *Brujas, aparecidos y leyendas. Antología de obras de dramaturgos contemporáneos*. México: Libros de Godot, p. [contraportada].
- (ed.) (2012b) *Brujas, aparecidos y leyendas*. México: Libros de Godot.
- (2012c) "Introducción", en Enríquez, S. (ed.) *Brujas, aparecidos y leyendas. Antología de obras de dramaturgos contemporáneos*. México: Libros de Godot, pp. 9–11.
- (2012d) "Sobre los autores y Sobre el taller", en Enríquez, S. (ed.) *Brujas, aparecidos y leyendas. Antología de obras de dramaturgos contemporáneos*. México: Libros de Godot, pp. 365–387.

- Escobar Delgado, A. (2010) *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*. México: CITRU.
- Estrada, P. (2011) *Teatro en los estados. Anuario 2011*. Editado por A. Serrano. Veracruz: Teatromexicano punto com AC.
- Estrada, P. y Serrano, A. (2012) *Teatro en los estados. Anuario 2012*. Editado por Á. Jasso. Veracruz: Teatromexicano punto com AC.
- (2013) *Teatro en los estados. Anuario 2013*. Editado por L. Pedraza. Veracruz: Teatromexicano punto com AC.
- (2014) *Teatro en los estados. Anuario 2014*. Editado por L. Pedraza y B. Torres. Veracruz: Teatromexicano punto com AC.
- Flores, A. (2012) “El Milagro de la resistencia y la amistad”, *El Economista*.
- Flores, Y. (2000) “Chapter 3 : On dramatic bodies, witches and feminine dramaturgy”, en *The drama of gender: feminist theater by women of the Americas*. New York: P. Lang, pp. 57–72.
- Fondo de Cultura Económica (2009) *Catálogo histórico 1934-2009*. Fondo de Cultura Económica.
- Freire, S. (2012) *Espacio de cultura/Espacio de ruptura: Sazón de mujer de Víctor Hugo Rascón Banda*. La Plata.
- Gaitán, D. (2015) “[Contraportada]”, en *Lo que queda de nosotros*. México: Paso de Gato, p. [contraportada].
- Galéra, M. (1998) “El teatro de Elena Garro: ¿vocación feminista o escritura de lo femenino?”, en Meyran, D., Ortiz Bullé-Goyri, A., y Sureda, F. (eds.) *Théâtre, public et société / Teatro, público y sociedad (Actes du IIIe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 368–377.
- Galicia, R. (2006a) *La dramaturgia actual del Norte de México*. México.
- (2006b) “La dramaturgia nortea, un archipiélago de circunstancias: Entrevista al dramaturgo Enrique Mijares”, *Latin American Theatre Review*, 40(1), pp. 187–192.
- (2007) *Dramaturgia en contexto I: diálogo con veinte dramaturgos del noroeste de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral \ "Rodolfo Usigli\ " / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial [UNA].
- (2009) “Apaches de Víctor Hugo Rascón Banda: identidad y representación del septentrión entre indios y mexicanos Rocío Galicia”, *Latin American Theatre Review*, 42(2), pp. 17–40.
- (2011) “Dramaturgia hipertextual: ensayando la frontera”, *Latin American Theatre Review*, 45(1), pp. 149–166.
- (2013) “Giros conceptuales en el archipiélago teatral mexicano: tres presentes teóricos”, *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 28(55), pp. 97–114.
- (2015) *Dramaturgia en contexto 2. Diálogos con dieciséis dramaturgos del noroeste mexicano*. México.

- Galván, F. (1995) "Homenaje a Emilio Carballido : Dramaturgo entre 45 años", *Latin American Theatre Review*, 29(1), pp. 97–99.
- (2008) "Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX", *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, marzo, pp. 123–127.
- Gann, M. S. (1991a) "El teatro de Víctor Hugo Rascón Banda : Hiperrealismo y destino", *Latin American Theatre Review*. Kansas, 25(1), pp. 77–88.
- (1991b) "Oscar Liera and Sergio Magaña: In memoriam", *Latin American Theatre Review*, 25(1), pp. 161–163.
- García Barrientos, J. L. (2007) "[Contraportada]", en *La fe de los cerdos*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- García Castillo, J. E. (2015) "El discurso del poder y el discurso popular: para una lectura de El camino rojo a Sabaiba, de Oscar Liera.", *Signos Literarios*.
- García, J. M. (2011) "El quehacer escénico de Héctor Mendoza", *La Jornada Semanal*.
- Genette, G. (2000) *La obra de arte. La relación estética*. Editado por J. Vivanco. Barcelona: Lumen.
- Gidi, C. (2004) "La seriedad y la risa en Molière de Sabina Berman", en Civil, P. y Crémoux, F. (eds.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París: Iberoamericana / Vervuert.
- (2016) *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Gidi, C. y Bixler, J. (2011) *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX: aproximaciones críticas*. Editado por C. Gidi y J. E. Bixler. México: Ediciones El Milagro / Universidad Veracruzana / Universidad de Sonora / Universidad de Virginia Tech.
- Gil Zamora, C. (2014) "Béisbol / David Gaitán / Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana Desde las entrañas", *Artezblai. El Periódico de las Artes Escénicas*.
- González Mello, F. (2009) "[Contraportada]", en *Espinazo*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- (2011) "Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el festín de los demagogos", en Olgún, D. (ed.) *Un siglo de teatro en México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 71–93.
- (2014a) "[Contraportada]", en *Águila o sol I. Napoleón en San Jacinto*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- (2014b) "[Contraportada]", en *Águila o sol II. La querencia*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- Güemes, C. (2000) "Berman: de las butacas al escenario el teatro deviene arte terrorista", *La Jornada*.
- Guillaumin, D. (1995) "19º Aniversario de la Revista Tramoya", *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (42), pp. 172–174.
- Gutiérrez Capulín, R., Díaz Otero, K. Y. y Román Reyes, P. (2016) "El concepto de familia en México: Una revisión desde la mirada antropológica y demográfica", *CIENCIA ergo-sum*, 23(3), pp. 219–228.

- Gutiérrez Ortiz Monasterio, L. E. (2012) “Un poquito de ‘Más pequeños que el Guggenheim’, otro poquito de teatro narrado y un mucho más de ‘El amor de las luciérnagas’”, en *El amor de las luciérnagas / Más pequeños que el Guggenheim*. México: Libros de Godot / INBA, pp. 5–10.
- Heisenberg, W. (1985) *Encuentros y conversaciones con Einstein y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- (2007) *Physics & philosophy: the revolution in modern science*. New York: Harper Perennial.
- Hernández Chávez, A. (Dir. . y Carmagnani, M. (2012) *México. Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930-1960*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus.
- (Dir. . y Carmagnani, M. (2015) *México. La búsqueda de la democracia. Tomo 5. 1960-2000*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus.
- (Dir. . y Kuntz Ficker, S. (2012) *La apertura al mundo. Tomo 3. 1880-1930*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus.
- Hernández, L. J. (1987) “Estas tres obras”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (12–13), pp. 4–5.
- (1997) *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: UNAM.
- (2007) “Mondo y lirondo”, en *Los grandes muertos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2011a) “Análisis de El rey Lear”, en Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (eds.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 157–182.
- (2011b) “Análisis de Macbeth”, en Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (eds.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 183–198.
- (2011c) “La pieza como género dramático: El jardín de los cerezos de Chejov”, en Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (eds.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 205–212.
- (2011d) “Notas sobre la tragicomedia y el melodrama”, en Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (eds.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 229–235.
- (2011e) “Un enfoque teórico de la farsa”, en Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (eds.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 213–219.
- (2015) *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*. Editado por F. Reyes Palacios y A. Carbajal Segura. México: UNAM / Paso de Gato.
- Hernández, L. J. y Gaitán, D. (2016) *Luisa Josefina Hernández: Memorias*. México: Ediciones El Milagro / UANL.
- Hernández, L. J., Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (2011) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. Editado por F. Reyes Palacios y E. Negrín. México: UNAM.

- Hind, E. (2000) "Entrevista con Sabina Berman", *Latin American Theatre Review*, 33(2), pp. 133–139.
- (2006) "Hablando históricamente: la ciencia de la locura en Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud de Sabina Berman y Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza", *Literatura mexicana*, 17(2), pp. 147–167.
- Hoyo, E. del (2015) *Historia del Nuevo Reino de León (1577-1723)*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Ibañez de la Calle, I. (2016) "La puesta en escena de Hugo Arrevillaga", *Gatopardo*.
- El Informador (2013) "Hugo Abraham Wirth Nava gana el Premio Nacional de Dramaturgia", *El Informador*.
- Ita, F. de (1989) "La danza de la pirámide: Historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México", *Latin American Theatre Review*, 23(1), pp. 9–17.
- (1991) "Un rostro para el teatro mexicano", en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 11–77.
- (1992) "La paradoja de los 80's: Una visión particular del teatro en México", *Latin American Theatre Review*, 25(2), pp. 113–122.
- (2004) "Las plumas del gallinero mexicano", en *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Madrid: Vervuet / Iberoamericana / Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, pp. 13–28.
- (2018) *De Novo a Schoemann : 65 años de La Capilla, Teatromexicano*. Disponible en: <http://teatromexicano.com.mx/6536/de-novo-a-schoemann-65-anos-de-la-capilla/>.
- Ita, F. de y Salvat, R. (2008) "Entrevista a Fernando de Ita", *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62–64), pp. 105–112.
- Jiménez Barrera, R. (2011) "Los elementos trágicos en Los gallos salvajes", *La experiencia literaria*, (17), pp. 33–52.
- Jiménez Farias, A. (1977) *Tumbaburro de la picardía mexicana*. México: Diana.
- (1997) *Cabarets de antes y de ahora en la ciudad de México*. México: Plaza y Valdés.
- Jiménez Flores, M. (2007) "Ediciones El Milagro cumple 15 años como sello independiente", *La Crónica de Hoy*.
- La Jornada (2012) "Con Cielos, Hugo Arrevillaga cierra la tetralogía La Sangre de las promesas", *La Jornada*, p. 9.
- Kelty, M. y Kelty, B. (1997) "Interview with Jesusa Rodríguez", *Latin American Theatre Review*, 31(1), pp. 123–127.
- Knowles, J. K. (1980) *Luisa Josefina Hernández. Teoría y práctica del drama*. México: UNAM.
- Leñero, E. (2011a) "[Contraportada]", en *Obras del taller de dramaturgia de Estela Leñero, vol. 1*. México: Paso de Gato, p. [contraportada].
- (2011b) "Introducción", en Leñero, E. (ed.) *Obras del taller de dramaturgia de Estela Leñero, vol. 1*. Monterrey: Libros de Godot, pp. 10–15.

- Leñero, V. (1990) "La dramaturgia en México, hoy", en *Perspectivas actuales del teatro: Cursos de Verano, El Escorial 1989*. Universidad Complutense.
- (1996) "Introducción", en *La nueva dramaturgia mexicana*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA.
- (2009) "Manifiesto del teatro clandestino", en *Teatro clandestino de Rascón Banda*. México: Libros de Godot / UANL, p. 21.
- León, C. (2013) *Todo lo que encontré en el agua*. México. Libros de Godot (2016) *Lista de títulos de Libros de Godot*. México.
- Lienhard, M. (2002) "La noche de los Mayas: representaciones de los indígenas mesoamericanos en el cine y la literatura, 1917-1943", *Mesoamérica*, 23(44), pp. 82–117.
- Limón Rivas, L. (2008a) "Entrevista a Jesusa Rodríguez", *Trabajo social UNAM*, (18), pp. 146–151.
- (2008b) "Tito vasconcelos", *Trabajo social UNAM*, (18), pp. 34–37.
- Lomelí, J. (2019) "Presentan el libro 'Aunque te maten escribe'", *El Sol de Sinaloa*.
- Longoria, D. (2014) "La ceguera no es un trampolín en la 35 MNT Monterrey", *Tierra adentro*.
- López Cámara, F. (1998) "Postemio sociológico", en *Picardía mexicana*. México: Diana.
- Los Textos de La Capilla (2015) *Catálogo de Los Textos de La Capilla*. México.
- Maestre Marín, R. y Molina Beneyto, P. (2001) "Editores Mexicanos Unidos: la obra cultural del exiliado Fidel Miró", *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, (2), pp. 241–247.
- Margules, L. y Obregón, R. (2004) *Memorias: Ludwik Margules. Conversaciones con Rodolfo Obregón*. México: Ediciones El Milagro.
- María, G. K. Á. (2001) "Pórtico", en *La huída de Quetzalcoatl*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9–12.
- María y Campos, A. de (1957) "Los frutos caídos de Luisa Josefina Hernández, en el Granero", *Novedades*.
- Martínez, A. (2013) "[Contraportada]", en *Intervenciones*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- Martínez, D. y Córdova, C. I. (2018) *Tramoya. Cuaderno de teatro. Primera época, Enciclopedia de la Literatura en México*. Disponible en: <http://www.elem.mx/institucion/datos/2948> (Consultado: el 12 de mayo de 2019).
- Martínez Monroy, F. (1994) "El teatro de Luisa Josefina Hernández: una obra para reflexionar", en Meyran, D. y Ortiz Bullé-Goyri, A. (eds.) *El Teatro Mexicano visto desde Europa: Actes des 1res Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France 14, 15 et 16 juin 1993 Université de Perpignan*. Perpignan: CITRU, CRILAUP, pp. 102–111.
- (1997) "Los elementos estructurales del drama: de la realidad al estilo (apuntes preliminares para una teoría del drama)", *Coatepec*, 6(6), pp. 148–154.

- (1998) “Apuntes para un modelo de análisis dramático: La casa de Bernarda Alba, una ‘tragedia de carácter’”, *Coatepec*, (17), pp. 5–18.
- (2000) “La más reciente producción dramática de Luisa Josefina Hernández”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (63), pp. 93–100.
- (2007) “Prólogo”, en *Los grandes muertos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2014) “Prólogo”, en *El gran parque*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, pp. 9–19.
- Martínez Torres, J. (2002) “La colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica”, *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, (12), pp. 133–147.
- Merlín, S. (2004) “Presencia de los rituales antiguos en el teatro mexicano contemporáneo : Los conjuros en La hebra de oro de Emilio Carballido Socorro Merlin”, *Latin American Theatre Review*, 38(1), pp. 61–71.
- (2013) “Prólogo”, en *La magia de los títeres. Obras completas de Mireya Cueto*. México: Paso de Gato.
- Mijares, E. (1997) “El realismo virtual en la dramaturgia mexicana”, *Latin American Theatre Review*, 31(1), pp. 99–106.
- (1998) “II Coloquio de Teatro y Literatura Dramática: South Border/Frontera Norte”, *Latin American Theatre Review*, 32(1), pp. 173–176.
- (1999) *La realidad virtual del teatro mexicano*. México: Casa Juan Pablos.
- (2000) “Jesús González Dávila: Réquiem por un amigo que inicia su leyenda”, *Latin American Theatre Review*, 34(1), p. 42. doi: 10.1353/ltr.2011.0035.
- (2002) “La malinche de Víctor Hugo Rascón Banda : Actualización del mestizaje”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (71), pp. 67–78.
- (2006) “Producción reciente de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Latin American Theatre Review*, 39(2), pp. 67–82.
- (2008) “Dramaturgia en contexto I: una conquista memorable”, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (62, 63,64), pp. 339–343.
- (2009) “La colección Rascón Banda, entre lo efímero y lo permanente”, en *Teatro clandestino de Rascón Banda*. México: Paso de Gato / Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 6–10.
- (2012) “La violencia en la dramaturgia femenina de la frontera norte de México”, *Latin American Theatre Review*, 46(1), pp. 29–36.
- Milon, A. y Perelman, M. (2007) *Le livre et ses espaces*. Paris: Presses universitaires de Paris Ouest.
- (2010) *L’esthétique du livre*. París: Presses universitaires de Paris Ouest.
- Moncada, L. M. (2007) *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*. México: INBA / CONACULTA / Escenología.
- (2011) “El milagro teatral mexicano”, en Olguín, D. (ed.) *Un siglo de teatro en México*. Fondo de Cultura Económica, pp. 94–116.
- Monroy Zuloaga, L. (2013) “La posmodernidad y las redes sociales en 9 días de guerra en Facebook”, *Latin American Theatre Review*, 47(1), pp. 61–71.

- Moya, P. y Hay Festival ESP (2018) *Editores. Pablo Moya, El Milagro Ediciones México, YouTube*. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=gxz5qj4rbSI>.
- Muro, M. (1988) "Teatro. Dramaturgia y puesta en escena", *Revista de la Universidad de México*, pp. 37–39.
- Noticias 22 (2016) "Paso de Gato" cumple 15 años, *Noticias 22*. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=0rlPUxQqPCc>.
- Novo, S. (1997) "Prólogo", en *Cabarets de antes y de ahora en la ciudad de México*. México: Plaza y Valdés, p. 159.
- Ojeda, E. y Alonso, E. (1986) "Hablando de 'Chin Chun Chan': Una entrevista con Enrique Alonso", *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (8), pp. 94–95.
- Olguín, D. (2002a) "Arthur Miller: La verdad es cosmopolita", *Letras Libres*.  
 — (2002b) "El género perdido", *Letras Libres*.  
 — (2009) "[Contraportada]", en *Bajo tierra*. México: Paso de Gato, p. [contraportada].  
 — (2011) *Un siglo de teatro en México*. Editado por D. Olguín. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olmo, J. (1960) "El teatro de Emilio Carballido. Reseña", *Revista de la Universidad de México*, pp. 29–30.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (1992) "A propósito del teatro de Elena Garro", en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, pp. 27–34.  
 — (2011) "Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953)", en Olguín, D. (ed.) *Un siglo de teatro en México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 40–53.
- Ostao, A. (1996) "La 'nueva' dramaturgia mexicana según Leñero", *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (49), pp. 198–201.
- Palapa Quijas, F. (2019) "El amor, único bastión del teatro La Capilla: Jesusa Rodríguez", *La Jornada*.
- Palou, P. Á. (2014) "Prólogo", en *Obras I. Dramaturgia y teoría escénica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Partida Tayzan, A. (1979) "Nueva dramaturgia mexicana (II)", *Proceso*.  
 — (1985) "Nueva dramaturgia mexicana", *Proceso*, junio.  
 — (1988a) "1950-1987: De la posguerra a nuestros días", en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 3*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 101–111.  
 — (1988b) "La nueva dramaturgia", en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 3*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 124–126.  
 — (1997) "Aspectos formales en la escritura dramática mexicana", *Latin American Theatre Review*, 31(1), pp. 91–97.  
 — (1998) *Dramaturgos mexicanos 1970-1990. Bibliografía crítica*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.



- (2000) “La dramaturgia mexicana de los noventa”, *Latin American Theatre Review*, 34(1), pp. 143–160.
- (2002a) *Se buscan dramaturgos, vol. 1*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- (2002b) *Se buscan dramaturgos, vol. 2*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- (2003a) *Escena mexicana de los noventa*. México: CONACULTA-FONCA.
- (2003b) “La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte Armando”, *Latin American Theatre Review*, 36(2), pp. 73–93.
- (2011) “Malverde: de Santo familiar a protector de narcotraficantes Armando Partida Tayzan”, *Latin American Theatre Review*, 44(2), pp. 35–54.
- (2018) *Teatro del norte y fronterizo*. México: Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras.
- Paso de Gato (2019) *Catálogo de publicaciones 2019*. México: Paso de Gato.
- Paul, C. (2007) “Ediciones El Milagro, 15 años de un sello independiente”, *La Jornada*.
- (2011) “Bosques, ‘historia rabiosa y llena de ese misterio del cual nutrimos nuestra vida’”, *La Jornada*, p. 3.
- Peláez, S. (2002) *Oficio de dramaturgo*. México: Editarte.
- (2014) “[Contraportada]”, en *La última bala*. México: Paso de Gato.
- Peralta, B. (1999) “De la naturaleza del histrión”, en *Actuar o no*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, pp. 7–19.
- Pérez-Rasilla, E. (2011) *Las meninas. Dramafest. México. Crítica, Madrid Teatro*.  
 Disponible en:  
[http://www.madridteatro.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2390:las-meninas-dramafest-critica&catid=209:entrevistas&Itemid=184](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2390:las-meninas-dramafest-critica&catid=209:entrevistas&Itemid=184).
- Piñón, A. (2016) “Abrirá sus puertas la librería Paso de gato”, *El Universal*.
- Popova, E. (2010) *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*, *Latin American Theatre Review*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León. doi: 10.1353/ltr.2012.0003.
- (2019) “De generaciones, tradiciones y renovaciones: Apuntes sobre la dramaturgia mexicana actual”, en García Barrientos, J. L. y Popova, E. (eds.) *Análisis de la dramaturgia mexicana actual*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Postma, R. (2012) “Entrevista a Bárbara Colio”, *Latin American Theatre Review*, 45(2), pp. 147–156.
- Prado Coronado, G. (2016) “La ambigüedad diegética y la multiplicidad performática: el caso de Béisbol de David Gaitán”, *Revista Destiempos*, (50), pp. 59–63.
- Proal, G. (2011) “Introducción”, en *Los hermosos gitanos*. México: Ediciones El Milagro / UANL, pp. 11–15.
- Proceso (2004) “Crece la colección La Centena, del Conaculta”, *Proceso*.

- Quiñones, A. (2017) "Hugo Arrevillaga", *La Razón*.
- Rascón Banda, V. H. (1985) "Nueva dramaturgia mexicana", *Latin American Theatre Review*, 18(2), pp. 89–92.
- (1994) "Antología de Tomas Espinosa", *Proceso*.
- (1997) "Introducción", en *El nuevo teatro*. México: Ediciones El Milagro, pp. 9–33.
- Rathbun, J. (2003) "Del escenario a la pantalla. Sexo, pudor y lágrimas", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (18), pp. 131–136.
- Rea, J. (1998) "El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero 1 Joan Rea", *Latin American Theatre Review*, 31(2), pp. 97–105.
- Réach-Ngô, A. (2007) "L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé", *Communication et Langages*, (154), pp. 49–65.
- Real Academia Española (2005) *Raya, Diccionario panhispánico de dudas*.
- (2010) *Ortografía de la lengua español*. Madrid: Real Academia Española / Espasa.
- Reyes Palacios, F. (1998) "Ideología y grotesco en dos obras recientes de Adam Guevara", *Latin American Theatre Review*, 32(1), pp. 69–79.
- (2007) "Cura y locura de Juan Tovar: Entre Aristóteles, Artaud y Luisa Josefina Hernández", *Latin American Theatre Review*, 41(1), pp. 99–110.
- (2011) "Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática", en Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (eds.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 59–67.
- (2015) "Prólogo", en *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández. Reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*. México: Paso de Gato, pp. 13–47.
- Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (2011) "Prólogo", en *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 5–24.
- Rivera, V. A. (2004) *La composición dramática: estructura y canones de los siete géneros*. México: Escenología.
- Rizk, B. J. (1992) "La dramaturgia indígena/indigenista en america latina: 500 años despues...", *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (33), pp. 4–17.
- (2010) "D.F.: el mural ciudadano de Emilio Carballido", *Latin American Theatre Review*, 44(1), pp. 49–60.
- Robles Cruz, C. (2018) "Paso de Gato: teatro en imágenes y palabras", *El Kiosko Teatral*, (3).
- Robles, J. y Serna, E. (2007) "Prólogo: Carlos Olmos recordado por sus directores", en *Teatro completo*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11–27.
- Rodríguez, C. (2011) "El ogro del silencio en 'Malas palabras'. Un análisis de la obra de Perla Szuchmacher", *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, (9), pp. 73–89.
- Rosas Lopátegui, P. (1994) "La exploración onírica en Lenguas muertas de Carlos Olmos", *Latin American Theatre Review*, 27(2), pp. 85–101.

- Ruiz Lezama, R. (2017) *Perla szuchmacher. El teatro para niños como un acto revolucionario y lúdico, Aplaudir de pie*. Disponible en: <http://aplaudirdepie.com/perla-szuchmacher-el-teatro-para-ninos-como-un-acto-revolucionario-y-ludico/>.
- Sada, D. (1997) “Una patria celestial y tragicómica”, en *Huaxilán*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, pp. 9–13.
- Salcedo, H. (1994) “Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?”, *Latin American Theatre Review*, 27(2), pp. 127–132.
- (2001) “El teatro para niños en México, una aproximación”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (67), pp. 169–172.
- (2010) “De la dramaturgia a la promotoría dramática: vigencia, pertinencia y trascendencia de Tramoya”, *Latin American Theatre Review*, pp. 161–168.
- Salvat, R. (2008) “Un apropament a l’actual teatre de Mèxic”, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona, (62–64), pp. 25–37.
- Salvat, R., Hernández, L. J. y Carballido, E. (2001) “Luisa Josefina Hernández amb Emilio Carballido al fons”, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (29–31), pp. 13–28.
- Salvat, R. y Mijares, E. (2008) “Entrevista a Enrique Mijares”, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (62–64), pp. 156–161.
- Salvat, R. y Partida Tayzan, A. (2008) “Entrevista a Armando Partida”, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (62–64), pp. 88–93.
- Salvat, R. y Saray, H. (2008) “Entrevista a Hilda Saray”, *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (62–64), pp. 112–122.
- Sánchez Cruz, M. (2009) “El teatro no es activista, es reflejo de la sociedad: Héctor Herrera”, *Universo*.
- Schmidhuber de la Mora, G. (1985) “El teatro mexicano y la provincia”, *Latin American Theatre Review*, 18(2), pp. 23–27.
- (2000) “Héctor Azar Barbar (1930-2000)”, *Latin American Theatre Review*, 34(1), p. 102. doi: 10.1353/ltr.2011.0035.
- (2006) “La generación 1984: nueva dramaturgia mexicana”, en *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (2013) “Des / armonía como provocación creadora”, *Latin American Theatre Review*, 46(2), pp. 191–198.
- Schoemann, B. y Cortés Jiménez, C. J. (2019) “Entrevista a Boris Schoemann”. México: inédito.
- Schwartz, P. (2017) 28/5/2019 NOSOTROS | *elcirculoteatral*, *El Círculo Teatral*. Disponible en: <https://www.elcirculoteatral.net/nosotros>.
- Seligson, E. (2008) “El arte de las geografías escénicas o el goce de fugarse en la memoria”, en *Casanova o la humillación*. México: Ediciones El Milagro / UANL, pp. 9–15.

- Serrano, A. (2013) *Teatro La Capilla, sesenta años*. México: Los Textos de La Capilla.
- (2015) *Teatro en los estados. Anuario 2015*. Editado por P. Estrada et al. Veracruz: Teatromexicano punto com AC.
- Serrano, A. y Estrada, P. (2009) *Teatro en los estados. Anuario 2009*. Veracruz: Teatromexicano punto com AC.
- Smith, P. C. (1990) "Tradition and Experimentation : Mexico City Theatre , Summer 1989", *Latin American Theatre Review*, 24(1), pp. 137–147.
- (1997) "Theatre, Society and Politics in Mexico City, Fall 1996", *Latin American Theatre Review*, 31(1), pp. 128–142.
- Solís, L. M. (2004) "Introducción", en *Teatro para títeres*. México: Ediciones El Milagro.
- Sotres, C. (2016) *Introducción al cabaret (con albur)*. México: Paso de Gato.
- Szuchmacher, P. (2014) "[Contraportada]", en *Lágrimas de agua dulce*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- Tavira, L. de (2010a) "[Contraportada]", en *El ajedrecista*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- (2010b) "La sonrisa del maestro", en *Obras completas de Héctor Mendoza, vol. III*. México: Ediciones El Milagro Ediciones La Rana Universidad de Guanajuato Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- (2011) "La sonrisa del maestro", *Revista de la Universidad de México*, pp. 12–17.
- Teatralia TV (2016) *Guillermo Palma - Libros de Godot, Teatralia TV*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0HmoY5J2gG0>.
- Teatro, C. de L. D. y (2019) *Historia de la Licenciatura, Colegio de Literatura Dramática y Teatro*. Disponible en: <http://teatro.filos.unam.mx/inicio/acerca-de-la-licenciatura/historia-de-la-licenciatura/>.
- Tilles, S. H. (1975) "La importancia de " la palabra " en Rosalba y los Llaveros", *Latin American Theatre Review*. Kansas, 8(2), pp. 39–44.
- Toledo, A. (2013) "Prólogo", en *El caballo asesinado*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, pp. 9–13.
- Torre, M. de la (2014) "Prólogo", en *Un poco de paz y otras obras*. México: Libros de Godot / INBA, pp. 5–7.
- Tovar, J. (2011) "Los siete géneros", en Reyes Palacios, F. y Negrín, E. (eds.) *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aportaciones. Escritos de teoría dramática*. México: UNAM, pp. 69–77.
- UNAM (2019) *Guillermo Palma (México), Cátedra Ingmar Bergman*. Disponible en: <http://www.catedrabergrman.unam.mx/index.php/es/memoria/programa-historico/20-ponentes/97-guillermo-palma-mexico>.
- El Universal (2000) "Molière tocó con la comedia temas vitales: Sabina Berman", *El Universal*.
- (2013) "Hugo Wirth Nava gana Premio Nacional de Dramaturgia", *El Universal*.

- Usigli, R. (1940) *Itinerario de un autor dramático*. México: La Casa de España.
- Valdés Medellín, G. (2013) “[Contraportada]”, en *Rastrojos*. México: Paso de Gato, p. contraportada.
- Vargas, Á. (2019) “En la obra *La ceguera* no es un trampolín los personajes huyen del lugar común”, *La Jornada*, p. 4.
- Vargas, J. A. (2015) “[Contraportada]”, en *Adiós y buena suerte*. México: Ediciones El Milagro, p. [contraportada].
- Vázquez, R. (2019) *Piruetas te da la vida. Entrevista con Tito Vasconcelos, Tierra adentro*. Disponible en: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/piruetas-te-da-la-vida-entrevista-con-tito-vasconcelos/>.
- Vázquez Touriño, D. (2012) *El teatro de Emilio Carballido. La teatralización de la realidad como enfoque ético*. New York: Frankfurt am Main.
- Velásquez García, E. (2011) *Nueva historia general de México*. México: El Colegio de México.
- Vences, J. y Palma, G. (2017) *Libros de Godot, explicado por su editor Guillermo Palma, Joel Vences*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=bX\\_V6fbEfsU](https://www.youtube.com/watch?v=bX_V6fbEfsU).
- Villareal Acosta, A. B. (2012) *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. Universidad Complutense de Madrid.
- (2008) “Heiner Müller: Máquina Hamlet”, *Letras Libres*.
- Villegas, S., Valdés, J., Romero Elizondo, C. y Ricaño, A. (2014) *Episodio 54 - Alejandro Ricaño, Desafora2*. Disponible en: <https://desafora2.libsyn.com/size/5/?search=ricaño>.
- Villegas, S., Valdés, J., Romero Elizondo, C. y Maza, L. (2014) *Episodio 56 - Lorena Maza, Desafora2*. México. Disponible en: <https://desafora2.libsyn.com/episodio-56-lorena-maza> (Consultado: el 12 de junio de 2019).
- Villegas, S., Valdés, J., Romero Elizondo, C., Figueroa, M., et al. (2014) *Episodio 64 - Tolita y María Figueroa, Desafora2*. Disponible en: <https://desafora2.libsyn.com/episodio-64-tolita-y-mara-figueroa> (Consultado: el 12 de junio de 2019).
- Villegas, S., Valdés, J., Romero Elizondo, C. y Gaitán, D. (2016) *Episodio 186 - La Entrevista (David Gaitán), Desafora2*.
- Villegas, S., Valdés, J., Romero Elizondo, C. y Colio, B. (2016) *Episodio 227 - Bárbara Colio, Desafora2*. Disponible en: <https://desafora2.libsyn.com/227-la-entrevista-brbara-colio>.
- Villegas, S. y Zúñiga, J. (2019a) “Compañero de butaca. En la mente del adaptador”. México: Los Metro.
- Villegas, S. y Zúñiga, J. (2019b) “Compañero de butaca. Quiero volverme supernova”. Los Metro.
- VVAA (2004) *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. Editado por J. E. Bixler. México: Escenología.
- (2006) “Dossier: ¿Dramática o narraturgia? Nuevos caminos de la escritura dramática”, *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, (26).

- (2007) *Teatro en los estados. Anuario 2007*. Editado por A. Serrano, F. de Ita, y L. E. Gutiérrez Ortiz Monasterio. Veracruz: Altheia.
- (2008) *Teatro en los estados. Anuario 2008*. Editado por A. Serrano, F. de Ita, y L. E. Gutiérrez Ortiz Monasterio. Veracruz: Altheia.
- Vyškovská, E. (2017) *Narración y juego en tres obras dramáticas de Alejandro Ricaño. El elemento de narración hipertrofiada en Más pequeños que el Guggenheim, Fractales e Idiotas contemplando la nieve*. Masaryk University.
- Ybarra, P. (2009) "The Lark Theatre's US-Mexico Word Exchange", *Latin American Theatre Review*, 42(2), pp. 199–204.
- Zamitz Pineda, P. X. (2004) *Reflexión sobre la realidad Mexicana: Una mirada crítica de la historia a través de la dramaturgia posmoderna de Juan Tovar*. University of Tennessee, Knoxville.

### Crítica teatral en México

- Bert, B. (1986) "Los gallos salvajes. Desplumados e incestuosos", *Tiempo Libre*, p. 29.
- (1987a) "De la calle, espectáculo excepcional, Infierno, pesadilla, ciudad descarnada", *Tiempo Libre*.
- (1987b) "El camino rojo a Sabaiba", *Tiempo Libre*, p. 53.
- (1989) "Foro Shakespeare. A otra cosa ... mariposas", *Tiempo Libre*, p. 41.
- (1990) "Los negros pájaros del adiós", *Tiempo Libre*, p. 33.
- (1991) "Sexo, pudor y lágrimas", *Tiempo Libre*, p. 33.
- (1992a) "El hogar de la serpiente", *Tiempo Libre*, p. 33.
- (1992b) "Para engañar a la muerte", *Tiempo Libre*, p. 37.
- (1993) "Entre Villa y una mujer desnuda", *Tiempo Libre*, p. 26.
- (1994) "XV Muestra Nacional de Teatro Imagen estallada, fragmentaria y deformante", *Tiempo Libre*, pp. 46–47.
- (1995a) "Apetencia de felicidad", *Tiempo Libre*, p. 41.
- (1995b) "Tiro de confusión", *Tiempo Libre*, p. 32.
- (1997) "Sátira de oquedad", *Tiempo Libre*, p. 17.
- (1998a) "Belleza, inteligencia y fecundidad", *Tiempo Libre*, p. 19.
- (1998b) "Humor no demasiado convencional", *Tiempo Libre*, p. 19.
- (1998c) "Ilustración naturalista", *Tiempo Libre*, p. 19.
- (1999) "Carga de soportable aburrimiento", *Tiempo Libre*, p. 17.
- (2002) "Carcelera prisionera", *Tiempo Libre*.
- (2003) "Homenaje triangular", *Tiempo Libre*, p. 25.
- (2004) "Fotografía en la playa. Polvo de insignificancia", *Tiempo Libre*, p. 22.
- (2006a) "Ensayo sobre la inmovilidad Teatro para cómplices", *Tiempo Libre*, p. 23.
- (2006b) "Yamaha 300 Trastienda del realismo", *Tiempo Libre*, p. 29.
- (2007) "Pequeñas certezas. Excelentes resultados", *Tiempo Libre*, p. 25.
- (2010) "Usted está aquí Dramaturgia atractiva y propuesta dinámica ...", *Tiempo Libre*, p. 21.

- (2011) “Cuerdas. Exploración de nuevos intereses y territorios”, *Tiempo Libre*, p. 21.
- (2012) “Versos para convocar homicidas Hacer teatro escabulléndose de él”, *Tiempo Libre*, p. 29.
- Caballero, J. (2008) “Restrenan Table dance, de Rascón Banda, sobre tragedia en Lobohombo”, *La Jornada*.
- Castro, Z. (2017) *Despojos para un lunes ¿vas a venir a la fiesta?*, *Aplaudir de pie*. Disponible en: <http://aplaudirdepie.com/despojos-para-un-lunes-vas-a-venir-a-la-fiesta/>.
- Compton, T. G. (1999) “Mexico City Theatre: Summer 1999”, *Latin American Theatre Review*, 33(1), pp. 89–96.
- (2010) “Spring 2010 Theatre Season in Mexico City”, *Latin American Theatre Review*, 44(1), pp. 133–144.
- Foster, D. W. (2000) “Review: Sexo, pudor y lágrimas de Antonio Serrano”, *Chasqui*, 29(2), pp. 192–194.
- Harmony, O. (2007) “Rompe cabeza”, *La Jornada*.
- (2010) “Incendios”, *La Jornada*.
- (2012) “Prólogo”, en Harmony, O. (ed.) *Las buenas y las malas palabras. Obras selectas*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA.
- Hernández Alpízar, J. (2008) “Algo sobre Odio a los putos mexicanos”, *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62–64), pp. 236–237.
- Hermida, A. (1980) “La ‘santisima’ de sergio magaña”, *Proceso*.
- Leñero, E. (2013) “Cielos”, *Proceso*.
- (2017) *Una mirada al teatro en México (2000-2010)*.
- Martínez, A. (2008) “Historias de la abuela”, *Laberinto*, p. 10.
- (2010) “Hombres que se quieren”, *Laberinto*, p. 10.
- (2012a) “Entre la compasión y la soledad”, *Laberinto*, p. 10.
- (2012b) “Sacrificio y renovación”, *Milenio*, p. 10.
- Morales Muñoz, N. (2001) “Feliz nuevo siglo, Doktor Freud”, *La jornada semanal*.
- (2007) “Ensayo sobre la inmovilidad”, *La jornada semanal*.
- (2008) “Autopsia a un copo de nieve”, *La Jornada Semanal*.
- Obregón, R. (1999) “Meteoros calánimes”, *Proceso*, p. 60.
- (2000a) “Efervescencia hidrocálida”, *Proceso*, pp. 65–66.
- (2000b) “El camino”, *Proceso*, pp. 78–79. doi: 10.1158/0008-5472.SABCS12-S5-3.
- (2001) “Feliz nuevo siglo, viejo teatro”, *Proceso*, p. 64.
- (2008) “Introducción”, en *Rashid 9/11*. México: Ediciones El Milagro / UANL, pp. 9–15.
- (2010) “Fin de siglo en el teatro mexicano”, *Arrabal*, (7–8), pp. 63–68.
- Piña, O. (2008) “ORTEUV y sus «putos mexicanos»”, *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62–64), pp. 238–239.
- Rabell, M. (1984) “Mariposas en el Foro Shakespeare”, *El Día*, p. 22.
- (1985) “Vuelve Fotografía en la playa de Emilio Carballido”, *El Día*, p. 19.
- (1986a) “Amsterdam Bulevar, de Jesús González Dávila”, *El Día*, p. 13.
- (1986b) “Rosa de dos aromas de Emilio Carballido”, *El Día*.

- (1987) “Se alza el telón: El camino rojo a Sabaiba de Shakespeare”, *El Día*, p. 21.
- (1989a) “A otra cosa... mariposa, otro espectáculo gay”, *El Día*, p. 21.
- (1989b) “Los negros pájaros del adiós de Óscar Liera”, *El Día*, p. 21.
- (1991a) “La trilogía de Jesús González Dávila”, *El Día*, p. 17.
- (1991b) “Los negros pájaros del adiós, de Óscar Liera”, *El Día*, p. 19.
- (1992) “Se alza el telón. El hogar de la serpiente en el Foro Shakespeare”, *El Día*, p. 19.
- (1993) “Sabina Berman y su Entre Villa y una mujer desnuda”, *El Día*, p. 20.
- Rascón Banda, V. H. (1996) “En el nombre de Dios”, *Proceso*.
- Rodríguez, A. M. (2011) “Incendios, grito de dignidad en un entorno bélico, como el que vivimos”, *La Jornada*.
- (2018) “El amor de las luciérnagas, fenómeno teatral ‘mágico y esperanzador’”, *La Jornada*.
- Solana, R. (1984) “Herejía de Sabina Berman, dirige Abraham Oceransky”, *Siempre!*
- (1985) “El jardín de las delicias de Jesús González Dávila, dirige José Estrada”, *Siempre!*
- (1986a) “Los gallos salvajes de Hugo Argüelles, dirige José Enrique Gorlero”, *Siempre!*
- (1986b) “Rosa de dos aromas de Emilio Carballido, dirige Mercedes de la Cruz”, *Siempre!*
- (1987) “De la calle de Jesús González Dávila, dirige Julio Castillo”, *Siempre!*
- (1992) “Once y doce muestra la pluralidad de talentos de Roberto Gómez Bolaños”, *Siempre!*

## Referencias históricas y culturales sobre México

- Adler, C. y Kohut, G. A. (1906) *Carabajal*, *Jewish Encyclopedia*. Disponible en: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/4015-carabajal>.
- Aguilar Camín, H. y Meyer, L. (2013) *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena.
- Aguilar Rivera, J. A. (1998) *La sombra de Ulises: ensayos sobre intelectuales mexicanos y norteamericanos*. México: M. A. Porrúa.
- Artaud, A. (1984) *México y viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Astorga, L. (2019) “Región y sociedad”, *Región y sociedad*, 17(32).
- Barajas, R. (2009) *Posada: mito y mitote: la caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manila*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, J. J. (1981) *Vasconcelos, educador y filósofo*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Bong Seo, Y. (sin fecha) “El espacio y el tiempo en la obra de Rulfo: un lugar para pensar”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (26).



- Caloca, E. (2008) "La Condición Mexicana Posmoderna: Un Nuevo Conflicto ¿Ser Mexicano, Ser Posmoderno Y Mexicano, O Ser Posmexicano?", *Razón y Palabra*, 13(62).
- Carmagnani, M. (2015) "Las claves del periodo", en Hernández Chávez, A. y Carmagnani, M. (eds.) *México. La búsqueda de la democracia (1960-2000)*. Barcelona: Penguin Random House.
- CONACULTA (2010) *Encuesta Nacional de hábitos prácticas y consumo culturales*. Conaculta. Disponible en: [https://www.cultura.gob.mx/encuesta\\_nacional/#.XREGd5P7TOQ](https://www.cultura.gob.mx/encuesta_nacional/#.XREGd5P7TOQ).
- Domínguez Michael, C. (2012) *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Enciclopedia de la Literatura en México (2019) *Colección Molinos de Viento, Enciclopedia de la Literatura en México*. Disponible en: <http://www.elem.mx/obra/coleccion/13371/genero/>.
- Escalante Gonzalbo, P. (2008) *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Editado por P. Escalante Gonzalbo. México.
- García Márquez, G. (1977) "Prólogo", en *Tumbaburro de la picardía mexicana*. México: Diana, p. 265.
- Inegi (2013) *Perfil sociodemográfico. Estados Unidos Mexicanos. Censo de Población y Vivienda 2010, Instituto Nacional de Estadística y Geografía*. México: Inegi.
- Jiménez Farias, A. (2008a) *Nueva picardía mexicana*. México: Diana.
- (2008b) *Picardía mexicana*. México: Diana.
- Kitcher, P. (2015) *Muertes en Venecia*. Madrid: Cátedra.
- León-Portilla, M. (1979) *Nezahualcoyotl: poesía y pensamiento 1402-1472*. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- (2016) *Nezahualcōyotl: arquitecto, filósofo y poeta*. Toluca de Lerdo: Fondo Editorial del Estado de México.
- Lomnitz, C. (2013) *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, J. L. (1996) *Nezahualcōyotl: vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Medina, D. Z. (2016) "Francisco tario: el mico, los monstruos", *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, IV(1), pp. 189–207.
- Meyer, L. y Bizberg, I. (2009) *Una historia contemporánea de México*. México: Océano.
- Milenio (2017) "El padre, ausente en 4 de cada 10 hogares mexicanos", *Milenio Digital*.
- Monsiváis, C. (2010) *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. Editado por E. Huerta. México: El Colegio de México.
- Ocampo, A. M. (1988) *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX : desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. México: Universidad Nacional Autónoma de México : Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.
- Ocampo López, J. (2005) "José Vasconcelos y la Educación Mexicana", *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 7, pp. 139–159. doi: 10.19053/01227238.2535.

- Paz, O. (1991) *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barral.
- (2015) *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a el laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Montfort, R. (2012) “La cultura”, en Hernández Chávez, A. (Dir. . y Carmagnani, M. (eds.) *México. Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930-1960*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus.
- Ramírez Rodríguez, R. (2013) “Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural”, *Tramas*, pp. 319–350.
- Ricard, R. (2017) *Conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, O. L. (2008) *Paternalidad y vida familiar en la Ciudad de México: un estudio del desempeño masculino en los procesos reproductivos y en la vida doméstica*. México: El Colegio de México.
- Rulfo, J. (1955) *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez González, A. (2010) *José Guadalupe Posada: un artista en blanco y negro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Secretaría de Educación Pública (2006) *Educación Básica. Secundaria. Plan de Estudios 2006*. México: Secretaría de Educación Pública.
- (2011) *Plan de estudios 2011. Educación Básica*. Editado por R. Fischer. México: Secretaría de Educación Pública.
- UNAM (2017) “La huida de Quetzalcóatl. Un homenaje a Miguel León Portilla”, *UNAM Global*.
- Villoro, J. (2000) “Lección de arena. Pedro Páramo”, en *Efectos personales*. México: Ediciones Era.
- (2008) “El feroz y corrosivo arte de perder el juego”, en *Los perdedores*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, pp. 7–11.
- Vizcaíno, F. (2013) “Repensando el nacionalismo en Vasconcelos”, *Argumentos*, 26(72), pp. 193–216.
- Zapata, F. (2012) “Población y sociedad”, en Hernández Chávez, A. (Dir. . y Carmagnani, M. (eds.) *México. Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930-1960*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus.
- Zermeño Padilla, G. (2015) “La cultura”, en Hernández Chávez, A. (Dir. . y Carmagnani, M. (eds.) *México. La búsqueda de la democracia (1960-2000)*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus.

## Dramaturgia

- Bentley, E. (1952) “Introduction: ‘The Psychology of Farce’”, en *Let's Get a Divorce and Other Plays*. New York: Hill & Wang, pp. vii–XX.
- (1998) *La vida del drama*. México: Paidós.
- Carlson, M. (1993) *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Casas, J. (1997) “El teatro, escritura d’escrituras”, *Transversal. Revista de cultura contemporània*. Lleida, (2).

- (1999) “La creació del text dramàtic: crònica d’un trajecte”, en Sala, J. (ed.) *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Universitat de Girona.
- Coca, J. (2018) *Cal saber llegir per poder escriure. La transcendència de la dramaturgia: Èsquil i Shakespeare com a exemples*. Editado por F. Foguet i Boreu y N. Santamaria. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Corvin, M. (2015) *La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- (2016) *Le motif dans le tapis. Ambigüité et suspension du sens dans le théâtre contemporain*. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- García Barrientos, J. L. (2009) “La narratúrgia a debate.pdf”, en Genoud de Fourcade, M. y Granata de Egues, G. (eds.) *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas*. Mendoza: Zeta Editores, p. 1578.
- Kitto, H. D. F. (2003) *Greek Tragedy. A Literary Study*. Routledge.
- Lavandier, Y. (2003) *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lebeau, S. (2019) *Écrire pour les jeunes publics: une conquête de la liberté*. Montreal: Dramaturges Éditeurs.
- Lehmann, H.-T. (2013) *Teatro postdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Ragué-Arias, M.-J. (2005) “Dramatúrgies contemporànies”, en *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona: AELC, pp. 19–23.
- (2000) *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Centro de Documentación Teatral.
- Ragué-Arias, M.-J. y Salvat, R. (2006) “Entrevista a Ricard Salvat: ‘Que el teatre català depengui només de tres o quatre persones és molt inquietant, massa’”, *Caràcters*, (37), pp. 3–5.
- Saison, M. (1998) *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. París: L’Harmattan.
- Sanchis Sinisterra, J. (2012) *Narratúrgia: dramaturgia de textos narrativos*. México: CONACULTA / Paso de Gato.
- (2013) *Fragmentos de un discurso teatral*. México: Paso de Gato.
- (2016) “Narratúrgia y las nuevas fronteras de la dramaturgia contemporánea”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sarrazac, J.-P. (2009) *El drama en devenir. Apostilla a L’avenir du drame*. México: Paso de Gato.
- (2011) *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.
- Szondi, P. (2011) *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Dykinson.
- Urraco Crespo, J. M. (2012) *Dramaturgias de lo real*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Villaume, F. (2013) *Le choix de Suzanne Lebeau: parcours dans l’oeuvre d’une dramaturge jeunesse*. Montreuil: Éditions Théâtrales.

## Edición

- Banos, P. (2008) *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales*. Paris 10.
- (2010) *La mise en livre du texte de théâtre contemporain: une mise en scène des mots, L'esthétique du livre*. Editado por A. Milon y M. Perelman. París: Presses universitaires de Paris Ouest. doi: 10.4000/books.pupo.1859.
- (2015) "Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe", *Recherches & Travaux*, (87), pp. 73–83.
- Banos, P., Han, J.-P. y Siméon, J.-P. (2009) "L'édition théâtrale fait salon et les Lettres françaises", *Les Lettres Françaises*, (59), p. 4.
- Calasso, R. (2014) *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama.
- Cayuela, A. (2013) "Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo xvii", en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, pp. 77–98.
- Cordonnier, S. (2007) "L'édition des centres d'art, de l'archive à l'enonciation éditoriale", *Communication et Langages*, (154), pp. 99–110.
- Debray, R. (2001) *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- (2010) *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deremetz, A. (2007) "Rhétorique de l'enonciation éditoriale. Le paratexte chez Martial", *Communication et Langages*, (154), pp. 39–48.
- Després-Lonnet, M. y Cotte, D. (2007) "Nouvelles formes éditoriales en ligne", *Communication et Langages*, (154), pp. 111–121.
- Dreyfus, J. y Richaudeau, F. (1992) *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide.
- Foguet i Boreu, F. (1998) "Notícia sobre les col·leccions teatrals catalanes de 1988 ençà: entre la continuïtat i la diversificació", *Faig Arts*, pp. 73–83.
- (2011) "Los márgenes del oasis: un balance de urgencia de la edición teatral (2000-2011)", *Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, (38).
- (2012) "L'escena catalana contemporània, de terra estant", *Serra d'or*. Barcelona, pp. 71–72.
- (2013) "La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica", *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura :, pp. 0121–0132.
- Gallén, E. (1988) "Les col·leccions, del franquisme fins avui", *El País. Quadern*. Barcelona, (293).
- (2009) "Traduir teatre en el mercat del nou mil·lenni", en Bacardí, M. y Godayol, P. (eds.) *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, pp. 121–142.

- Gubern, R. (2007) *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Herralde, J. (2001) *Opiniones mohicanas*. Barcelona: El Acantilado.
- (2006) *Por orden alfabético: escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama.
- (2010) *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jeanneret, Y. y Souchier, E. (2005) “L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran”, *Communication et Langages*, (145), pp. 3–15.
- Lévy, P. (1998) *Qu'est-ce que le virtuel?* París: La Découverte/Poche.
- Martínez-Gil, V. et al. (2013) *Models i criteris de l'edició de textos*. Editado por V. Martínez-Gil. Barcelona: Editorial UOC.
- Martínez de Sousa, J. (1993) *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide.
- (2013) *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Pirámide.
- Massip, F. (2004) “El teatre català actual: un balanç”, *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (2).
- (2013) “El teatre català (i español). Panorama del teatre català des de final del segle XX fins l'actualitat”, *Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, (39–40), pp. 207–265.
- McCormack, T. (2010) *La novela, el novelista y su editor*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Muchnik, M. (2000) *Banco de pruebas. Memorias de trabajo (1949-1999)*. Madrid: Del taller de Mario Muchnik.
- (2002) *Léxico editorial. Para uso de quienes todavía creen en la edición cultural*. Madrid: Del taller de Mario Muchnik.
- (2007) *Lo peor no son los autores: autobiografía editorial, 1966-1997*. Madrid: Del taller de Mario Muchnik.
- (2011) *Oficio editor*. Barcelona: El Aleph.
- Ouvry-Vial, B. (2007) “L'acte éditorial : vers une théorie du geste”, *Communication et Langages*, 154(1), pp. 67–82. doi: 10.3406/colan.2007.4691.
- Pimentel, M. (2012) *Manual del editor. Cómo funciona la moderna industria editorial*. Córdoba: Berenice.
- Souchier, E. (1998a) “L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale”, *Les Cahiers de Médiologie*, (6), pp. 137–145.
- (1998b) *Lire & écrire : éditer – Des manuscrits aux écrans. Autour de l'œuvre de Raymond Queneau*. Université Paris VII Denis-Diderot.
- (2007) “Formes et pouvoirs de renonciation éditoriale”, *Communication et Langages*, (154), pp. 23–38.
- Unsel, S. (2004) *El autor y su editor*. Madrid: Taurus.
- Zavala Ruiz, R. (2012) *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. México: Fondo de Cultura Económica.

# ANEXO 1

Presentación de las colecciones  
de teatro mexicano, 1984-2015

Universidad Veracruzana

La editorial de esta Universidad se creó en 1957 bajo la dirección de Sergio Galindo, cuentista y novelista reconocido en México. En la actualidad, publica libros y revistas. Las colecciones más relevantes son Ficción, Biblioteca, Biblioteca del Universitario y Serie Conmemorativa Sergio Galindo. Actualmente, la preside la Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco (Universidad Veracruzana, 2019).

Tramoya. Cuaderno de teatro

Periodo de publicación: 1984-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 405 (aprox)  
Números publicados: 123  
ISSN: 0187-4160  
Tiraje: 1,500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda



160 cm

220 cm

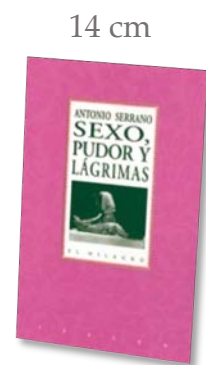
Esta revista trimestral se fundó al mismo tiempo que la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana en 1975. El director editorial fue Emilio Carballido, quien planteó como objetivo difundir textos dramáticos, puesto que consideraba que eran un indicador de la situación del teatro (Carballido, 1975) y estableció como consigna que la junta editorial se conformara por especialistas de distintas áreas, no solamente dramaturgos. De acuerdo con David Martínez y Carlos Iván Córdova (2018), estos planteamientos se cumplen hasta la fecha. En adición a las obras dramáticas, se publican críticas, reseñas, entrevistas, entre otros tipos de texto. La primera época duró de 1975 a 1982. Se retomó la publicación en 1984 y desde ese entonces se publica con regularidad hasta la actualidad. Predominan los archipiélagos de lo fantástico y lo grotesco. Tiene una visión abierta a las regiones del país y algunos autores representativos son Tere Valenzuela, María Luisa Algarra, Sabina Berman, Manuel Eduardo de Gorostiza, Marcelino Dávalos, Cutberto López, Alejandro Licona, Hugo Salcedo, Enrique Mijares y Luisa Josefina Hernández.

## Ediciones El Milagro

Editorial independiente especializada en teatro y cine, se fundó en 1992 y se localiza en la Ciudad de México. El consejo editorial actual se conforma por David Olguín, dramaturgo e investigador; Pablo Moya, diseñador; Daniel Giménez Cacho, actor; y Gabriel Pascal, escenógrafo. Surgió porque consideraban que había carencia de textos dramáticos publicados en la década de 1990. El Bar Milán conforma parte del proyecto, ya que ayuda a sustentar las ediciones, aparte de algunos apoyos de instituciones, universidades y dependencias gubernamentales (Jiménez Flores, 2007; Paul, 2007; Granados Salinas, 2017).

### *Teatro*

Periodo de publicación: 1992-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 94  
Libros publicados: 39  
Edición electrónica: 7 textos, 2 títulos  
Tiraje: entre 1000 y 2000 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



14 cm

21 cm

Se considera la colección principal de la editorial. Esta colección se compone por textos dramáticos nacionales y extranjeros escritos a partir de la segunda mitad del siglo XX a la actualidad y que han tenido repercusión nacional o internacional (Ediciones El Milagro, 2019f). Por lo general, cada libro incluye dos o tres obras del mismo autor y se acompaña por un texto introductorio escrito por un especialista y fotografías y datos de su estreno. El archipiélago de los juegos escénicos tiene mayor presencia que el resto de las estéticas. La mayoría de los autores son de la Ciudad de México. Otorga prioridad a los valores escénicos y algunos autores representativos son Héctor Mendoza, David Olguín, Juan Tovar, Jaime Chabaud y Sabina Berman.



## Nuestro Teatro

Periodo de publicación: 1996-2004  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 63  
Libros publicados: 6  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



14 cm

21 cm

Conjunto de cinco antologías que propone nuevas maneras de agrupar las tendencias dramáticas. Tres de ellas aluden a la “nueva dramaturgia” o “nuevo teatro”. Los autores más recientes de esta colección son los que nacieron en la década de 1970 (Ediciones El Milagro, 2019b). Como sugiere el nombre de la colección, se reúne exclusivamente teatro mexicano. Tiene una representación equilibrada de los archipiélagos y tiene una visión central. Los autores representativos son Luis Mario Moncada, Sabina Berman, Jaime Chabaud y Óscar Liera.

## La Centena

Periodo de publicación: 2001-2006  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 42  
Libros publicados: 40  
Tiraje: entre 3000 y 5000 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



11.5 cm

17 cm

Colección en que se desea presentar los autores representativos del último cuarto del siglo XX; se encuentra dirigida por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Ediciones El Milagro se encargó del género dramático y otras editoriales publicaron ensayo (Ediciones sin Nombre), poesía (Verdehalago) y narrativa (Aldus). En lo que respecta a la sección dramática, cada libro presenta un texto dramático de un dramaturgo; la mayoría de ellos nació entre las décadas de 1950 y 1960 (Moya y Hay Festival ESP, 2018). De acuerdo con la presentación editorial, se considera que “merecen ser mucho mejor leídas y conocidas” (Ediciones El Milagro, 2019a). Los archipiélagos se representan equilibradamente,

tiene una visión central que incluye algunos autores del resto de los estados del país. Los dramaturgos emblemáticos son Sabina Berman, Jaime Chabaud, Jesús González Dávila, Ximena Escalante, Gerardo Mancebo del Castillo, Ángel Norzagaray, Hugo Salcedo y Estela Leñero.

*Ediciones Especiales*

Periodo de publicación: 2003-2013  
 Textos dramáticos mexicanos incluidos: 69  
 Libros publicados: 4  
 Tiraje: 500 ejemplares  
 Rústica, pasta blanda, con solapa



14 cm

21 cm

Libros de diversa naturaleza de cine y teatro, como recopilaciones de fotografías y entrevistas (Ediciones El Milagro, 2019c). Entre estos libros, se encuentran cuatro antologías de textos dramáticos: tres se dedican a las obras completas de Héctor Mendoza y una más a un espectáculo inmersivo, *El diván*, que incluyó textos de autores francófonos y mexicanos. Cada libro incluye un texto introductorio y datos de puesta de escena. El autor representativo es Héctor Mendoza, quien tiende a la estética de los juegos escénicos. La visión es centralista.

*Teatro Emergente*

Periodo de publicación: 2008-2015  
 Textos dramáticos mexicanos incluidos: 35  
 Libros publicados: 31  
 Edición electrónica: 15 textos, 15 títulos  
 Tiraje: 2000 ejemplares  
 Rústica, pasta blanda, con solapa



12.5 cm

19.5 cm

Esta es la colección más reciente de la editorial. Tiene el propósito de mostrar a los autores que escriben en la actualidad (Moya y Hay Festival ESP, 2018). La mayoría de los títulos contiene una obra de teatro y, si es el caso, incluye créditos del estreno. Prepondera el archipiélago hipertextual, hay una visión centralista y

los autores representativos son Édgar Chías, Bárbara Colio, Hugo Abraham Wirth, David Gaitán y Martín López Brie.

### Paso de Gato

Fundada y encabezada por Jaime Chabaud, dramaturgo e investigador. Esta editorial se inició con el proyecto de la revista *Paso de Gato* en 2001 y, más adelante, consolidó otros proyectos editoriales relacionados con la publicación de textos teóricos y dramáticos (Noticias 22, 2016; Paso de Gato, 2019, p. 3). Además, un sector de la editorial también se enfoca en material cinematográfico. Algunas instituciones, como Conaculta, UNAM y la Universidad de Nuevo León, se han sumado para apoyar la edición de determinados títulos.

### Artes Escénicas Serie Dramaturgia

Periodo de publicación: 2011-2013  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 68  
Libros publicados: 5  
Tiraje: 1000 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



13.5 cm

21 cm

La colección se compone de tres series: «Teoría y Técnica», «Dramaturgia» e «Historia». En su conjunto, se interesa por poner al alcance de profesionales, estudiantes y público general material nacional y extranjero. La serie «Dramaturgia» se integra por antologías, algunas recolectan a los autores por países —por ejemplo, Venezuela, Uruguay, Cataluña, Centroamérica, Puebla—, y otras por algún objetivo determinado, como la formación actoral o parafrasear Shakespeare. La editorial tiene el deseo de tener un alcance a los países hispanohablantes (Noticias 22, 2016; Paso de Gato, 2019, p. 5). La estructura de las antologías consiste en un texto introductorio redactado por un especialista y la presentación de varios textos en que se presenta al autor y, si es posible, se presentan datos de puestas en escena.

Periodo de publicación: 2007-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 66  
Libros publicados: 66  
Tiraje: entre 1000 y 4000 ejemplares  
Grapa superior, pasta blanda



Esta colección corresponde a un conjunto mayor llamado «Cuadernos de Teatro», que se compone de cuatro secciones —«Dramaturgia Mexicana», «Dramaturgia Internacional», «Dramaturgia para Joven Público» y «Ensayo Teatral»—. El formato es de bolsillo y de pocas páginas con el fin de llegar a un público mayor. En este conjunto, se interesa difundir la obra de autores de todas las partes del país (Paso de Gato, 2019, p. 53); por tanto, tiene una visión regional. Son libros pequeños que incluyen una semblanza del autor y un texto dramático. El archipiélago de lo discursivo predomina en el catálogo. Los autores emblemáticos son Roberto Corella, Óscar Liera, Juan Tovar, Hugo Abraham Wirth y Víctor Hugo Rascón Banda.

*Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público*

Periodo de publicación: 2007-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 29  
Libros publicados: 29  
Tiraje: entre 1000 y 4000 ejemplares  
Grapa superior, pasta blanda



Otro de los conjuntos de «Cuadernos de Teatro». En este grupo, se incluyen obras de dramaturgos nacionales (y unos cuantos de autores extranjeros) que se dirigen para niños y jóvenes. Como en la colección anterior, cada libro contiene una semblanza del autor y un texto dramático, salvo contadas excepciones. Hay un equilibrio en la presencia de todos los archipiélagos, la visión es central y los autores emblemáticos son Jaime Chabaud, Perla Szuchmacher, Berta Hiriart y Amaranta Leyva Pérez Gay.

Paso de gato: Revista mexicana de teatro

Periodo de publicación: 2002-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 49  
Números publicados: 49  
ISSN: 1665-4986  
Tiraje: 5000 ejemplares  
Grapa, pasta blanda

230 cm



280 cm

Proyecto que dio origen a la editorial Paso de Gato, la revista se compone de textos de diverso tipo, las partes centrales son los dossiers que se centran en un tema en cada número y el estreno en papel de un texto dramático. En los 67 números que se publicaron desde 2001 al 2015, se han presentado 49 textos de autores mexicanos. El resto corresponde a autores extranjeros. En su trayectoria, ha recibido reconocimientos como “Premio Nacional de Periodismo 2005, otorgado por la Fundación José Pagés Llergo; Premio Antonieta Rivas Mercado, AMCT 2006; Premio Internacional Latino Theatre Festival of Los Ángeles 2007; Medalla Especial del CELCIT 2010 y Premio Teatro del Mundo 2010, Universidad de Buenos Aires” (Robles Cruz, 2018). Los archipiélagos del compromiso social y de lo discursivo preponderan en las publicaciones,. La visión es regional y los autores representativos son Maribel Carrasco, Javier Malpica, Hugo Abraham Wirth, Nora Coss, Luis Santillán, Antonio Zúñiga y Richard Viqueira.

## Los Textos de La Capilla

Boris Schoemann, director de la compañía de teatro Los Endebles y del Teatro La Capilla, comenzó la labor editorial en 2007 con el fin de difundir los textos que resultaban de los talleres de dramaturgia (Teatro La Capilla, 2015; Ventura, 2019).

### *Dramaturgia Mexicana*

Periodo de publicación: 2008-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 39  
Libros publicados: 35  
Tiraje: 100 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



Difunde textos de los autores más emblemáticos de la dramaturgia nacional de la década de 2000. En adición, incluye textos mexicanos innovadores o renovadores que se representaron en el teatro La Capilla. Es común que cada título incluya un solo texto dramático y una semblanza breve del autor en la solapa. La tendencia se inclina hacia el archipiélago de lo discursivo. Hay una perspectiva central. Los autores representativos son mario Cantú Toscano, Édgar Chías, Ximena Escalante, David Gaitán y Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

### *Dramaturgia en Escena*

Periodo de publicación: 2008-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 37  
Libros publicados: 28  
Tiraje: 100 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



Libros que reúnen los textos que se trabajaron en el taller “Dramaturgia en escena”, liderado por Ximena Escalante y Boris Schoemann. Algunos incluyen dos o más textos y, otro más, se dedican a un solo texto. Su presentación es

semejante a la colección anterior. La representatividad de los archipiélagos está equilibrada. La visión es central. Los autores representativos son Verónica Bujeiro, Nora Coss, Itzel Lara y Juan Carlos Vives.

#### Libros de Godot

Guillermo Palma, historiador y editor, y Maricela de la Torre, dramaturga, fundan la editorial en 2005 con el fin de abrir el mundo teatral a un público fuera de los especialistas. Se interesaron en tres sectores: jóvenes, indígenas y personas con discapacidades. Lograron concretar únicamente material para el público joven. Del público indígena solo alcanzaron a publicar un ejemplar en la colección Godot Intercultural y hubo problemas técnicos para trabajar libros en braille u otros sistemas para la gente con discapacidades (Anónimo, 2014; Vences y Palma, 2017; UNAM, 2019). En 2016, comenzaron un proceso de transición para ya no publicar dramaturgia, puesto que consideran que estos escritos se consiguen en línea y los libros no se compran. Ahora se enfocan en la publicación de contenido académico (Teatralia TV, 2016).

#### *Libros de Godot*

Periodo de publicación: 2011-2014  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 24  
Libros publicados: 9  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



Se compone de tres antologías del taller de dramaturgia de Estela Leñero y de libros dedicados a autores contemporáneos o a temas específicos. Cada libro consta de dos o tres textos dramáticos, anteceditos por un texto introductorio y una semblanza en la solapa. Hay equilibrio entre los archipiélagos. La visión es central y los atores representativos son Jaime Chabaud, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Georgina Montelongo, Claudia Romero Herrera, Bárbara Viterbo.

### El Joven Godot

Periodo de publicación: 2005-2014  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 33  
Libros publicados: 14  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



Colección de obras escritas por autores mexicanos dirigida al público joven tal como se plantearon los directores de la editorial. Su presentación es semejante a la colección Libros de Godot. Siete títulos se han incorporado al programa gubernamental de Bibliotecas Escolares y de Aula. No hay archipiélago predominante. La visión es central, debido a que dos tercios de los autores son del centro del país. Los autores representativos son Luis Santillán, Alejandro Ricaño, Gilberto Guerrero y Estela Leñero.

### Godot Intercultural

Periodo de publicación: 2007  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 2  
Libros publicados: 2  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



Esta colección se dirige al pueblo indígena. Solo cuenta con un título: *In oc ticchiáh in Godot* = *Esperando a Godot* (2007), de Samuel Beckett. Patrick Johansson tradujo el texto directamente del francés al náhuatl (Palapa Quijas, 2007; Ponce, 2013).



14 cm

Periodo de publicación: 2007-2014  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 20  
Libros publicados: 5  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



21 cm

El formato y la presentación de estos libros es similar a las colecciones anteriores. El propósito inicial era presentar autores reconocidos (Libros de Godot, 2016). Lo cumple, pero se centra en publicar obras del archipiélago de compromiso social de tres autores específicamente: Luis Ayllón, Alejandro Román y Víctor Hugo Rascón Banda. Este último es el referente para el conjunto y para la editorial. Esto conforma una visión centralista.

*Colección Rascón Banda*

14 cm

Periodo de publicación: 2008-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 7  
Libros publicados: 3  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



21 cm

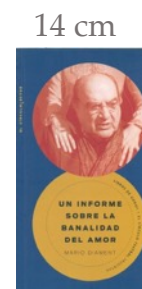
Incluye teatro que sirve de testimonio ante los problemas sociales (Libros de Godot, 2016). El director de la colección fue Enrique Mijares, quien empleó como modelo la noción de *teatro clandestino* acuñado por Vicente Leñero (2009). Presentación semejante a las colecciones de esta editorial. Por las características antes descritas, predomina el archipiélago de compromiso social. Su visión es central. Los títulos presentan obras de tres autores Alejandro Román, Antonio Zúñiga y Víctor Hugo Rascón Banda, quien es el referente de la colección, como se indica en su nombre.

Periodo de publicación: 2008-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 30  
Libros publicados: 3  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



Tres antologías a cargo de Sonia Enríquez. Los textos son producto del taller de dramaturgos comunitarios de Ozumba y Amecameca, Estado de México (Enríquez, 2010, 2012c). Estos títulos son prácticamente la única representación del archipiélago del teatro comunitario en todas las colecciones estudiadas. Su atención se centra en la región antes mencionada. Los autores representativos son Édgar Jesús Arroyo, Neyra del Carmen Ovando y Édgar Vera.

Periodo de publicación: 2011-2014  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 4  
Libros publicados: 4  
Tiraje: 500 ejemplares



En esta colección, se incluyen obras que fueron representados en el Centro Cultural El Círculo Teatral, encabezado por Alberto Estrella y Víctor Carpinteiro (Libros de Godot, 2016). Dicho espacio escénico, se interesa por difundir obras de autores latinoamericanos. Por esta condición, se tiende a títulos del compromiso social, la visión es regional y los autores mexicanos incluidos son Emilio Carballido, Víctor Hugo Rascón Banda y Medardo Treviño González.

*El Gato de Godot*

14 cm

Periodo de publicación: 20011-2015  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 3  
Libros publicados: 3  
Tiraje: 500 ejemplares  
Rústica, pasta blanda, con solapa



21 cm

Libros que incluyen textos dramáticos dirigidos a niños sobre problemas sociales y ambientales. Su formato es apropiado para que lo manipulen niños a partir de ocho años. Por los temas, el archipiélago presente es el de compromiso social. Los autores incluidos son Ana Luisa Campos López, Eduardo Castañeda y Saúl Ibargoyen.

Fondo de Cultura Económica

Editorial que fundó Daniel Cosío Villegas en 1934 con el propósito de acercar al lector hispanohablante a los clásicos de la cultura occidental en literatura y diversos campos de estudio. Por lo demás, ha querido alentar la autoridad y la autonomía de la labor intelectual y artística de América Latina (Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. viii–ix).

*Letras Mexicanas*

17 cm

Periodo de publicación: 1991-2014  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 191  
Libros publicados: 18  
Edición electrónica: 129 textos, 9 títulos  
Tiraje: entre 1000 y 3000 ejemplares  
Rústica y pasta dura, pasta blanda, con solapa  
También tiene edición electrónica



23 cm

Colección con 67 años de antigüedad que ya pasa el medio millar de títulos que ha contribuido a la formación de un canon literario mexicano, presenta poesía, narrativa y teatro. Incluso, tiene el propósito de integrar textos iberoamericanos (Fondo de Cultura Económica, 2009, p. ix). A excepción de dos títulos —*Atlántica y el rústico* de María Baranda y *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa* de Salvador Elizondo —, todos los autores son presentados en antologías de obras selectas o

completas. La mayoría de las veces se incluye un texto introductorio sobre el autor y su trayectoria. Hay un equilibrio entre los archipiélagos publicados. La visión es centralista. Los autores representativos son Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Carlos Olmos, Óscar Liera y Hugo Argüelles.

*Popular*

Periodo de publicación: 1985-2015  
 Textos dramáticos mexicanos incluidos: 20  
 Libros publicados: 9  
 Edición electrónica: 9 textos, 3 títulos  
 Tiraje: entre 1000 y 3000 ejemplares  
 Edición de bolsillo, rústica, con solapa  
 También tiene edición electrónica



11 cm

17 cm

Conjunto de libros de bolsillo que tiene la intención de acercar al público general que presenta historia viva, crónica y literatura (Fondo de Cultura Económica, 2009, p. ix). Los libros son antologías de un autor determinado, se registran los créditos de estreno y no contiene textos introductorios. Los archipiélagos se representan equilibradamente. La visión es central. Los dramaturgos incluidos son Emilio Carballido, Rafael Solana, Miguel León-Portilla y Maruxa Vilalta.

*Lecturas Mexicanas*

Periodo de publicación: 1984-2015  
 Textos dramáticos mexicanos incluidos: 11  
 Libros publicados: 5  
 Edición electrónica: 1 texto, 1 título  
 Tiraje: entre 1000 y 3000 ejemplares  
 Rústica, pasta blanda, con solapa  
 También tiene edición electrónica



13 cm

21 cm

Colección que, como la anterior, tiene el propósito de fomentar el hábito de la lectura. Por tal motivo, se hacen tirajes grandes y a precios reducibles. Esta colección se hace en coedición con la Secretaría de Educación Pública (Fondo de Cultura Económica, 2009, p. viii). Son antologías con textos de diversos autores,

se incluyen los datos de estreno, no hay textos introductorios. Hay tendencia hacia el realismo. La visión es central. Los representantes son Emilio Carballido, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia.

*Biblioteca Joven*

14 cm

Periodo de publicación: 1988  
 Textos dramáticos mexicanos incluidos: 3  
 Libros publicados: 1  
 Tiraje: entre 1000 y 3000 ejemplares  
 Rústica, pasta blanda, con solapa



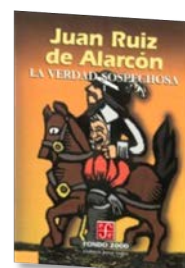
21 cm

Colección que presenta textos literarios e históricos a los lectores jóvenes. Se presenta un solo autor, Emilio Carballido, con tres obras dramáticas. El autor publicado es Emilio Carballido, con obras realistas y fantásticas.

*Fondo 2000*

11 cm

Periodo de publicación: 1999  
 Textos dramáticos mexicanos incluidos: 1  
 Libros publicados: 2  
 Tiraje: entre 1,000 y 3,000 ejemplares  
 Edición de bolsillo, rústica, pasta blanda



14 cm

Colección de libros de bolsillo que incluye textos de Historia, Filosofía política, Computación, Biografías, Física, Gastronomía, Tauromaquia, Psicología y Literatura y Lengua. En el género dramático, solo aparece *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, una obra clásica del siglo de Oro. Este texto es realista.

Centzontle

Periodo de publicación: 2012  
Textos dramáticos mexicanos incluidos: 1  
Libros publicados: 1  
Rústica, pasta blanda, con solapa  
También tiene edición electrónica



110 mm

170 mm

Esta colección se conforma de textos breves, que se puedan leer en poco tiempo y es de reciente creación (Fondo de Cultura Económica, 2009, p. viii). El único texto dramático que se incluye en esta colección es *La danza que sueña la tortuga* de Emilio Carballido, del archipiélago fantástico.