



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



VI. IDENTIDADES GLOCALES EN EL TEATRO Y PERFORMANCE MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

2014/2, año 3, n°6, 105 pp.

Editores: **Verena Dolle / Guido Rings**

DOI: 10.23692/iMex.6

Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México

(pp. 63-75; DOI: 10.23692/iMex.6.6)

Hugo Salcedo

(Universidad Autónoma de Baja California)

Abstract:

The construction of the corpus of dramatic literature in the northern portion of Mexico has had a symbolic and referential load decanted from the very reality that produces and surrounds it. Perhaps because of its high value of social and political criticism or because of its natural condition of literature written to be performed, the theatrical genre in Latin America and specifically that produced by Mexican authors, allows us to appreciate a close contact with the history of everyday life; that is, with the daily matter that in turn influences a greater and more effective reception of the spectacular text because it recognizes in the exposition raised, aspects of close references. In this sense, for its part, the complex and historical relationship of interdependence of the United States with Mexico, strengthened by the migratory character of the former as an entity of reception of labor force, establishes multiple referential guidelines that playwrights have taken advantage of for the writing of their texts.

In recent decades, texts have been written in this part of the country that have attracted the attention of national and international critics, which make social or political denunciations, but also experiment with writing forms and language. The purpose of this paper is to highlight the general qualities of some pieces written in that geography.

Keywords: borders, dramatic literature, migration, Northern Mexico



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México

Hugo Salcedo

(Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali)

Para referirse a las expresiones definitivas de la literatura dramática como un movimiento puntual que marca las 'nuevas maneras' de producción y de relación profesional entre los autores a fin de dar a conocer sus productos en otras latitudes que rebasaron los límites del ámbito local y que se sucedieron en la zona norte de México, el crítico inglés Peter Beardsell apunta el año de 1998 cuando apareció el número 1 de la serie *Teatro del norte* que –explica–:

llamó la atención sobre la notable calidad de la obra dramática que se producía en la región. Naturalmente, ya se conocían varios de los cinco dramaturgos representados en la colección por las piezas que habían puesto en México y en el extranjero –algunos de ellos eran ganadores de concursos nacionales e internacionales–, pero desde la publicación de la antología se formó cierta identidad colectiva (Beardsell 2006: 9).

Los esfuerzos de los cinco autores allí considerados, residentes –aunque no necesariamente originarios– en igual número de Estados del norte mexicano, coincidieron en organizarse mediante una forma que tuviera más relación con sus entornos culturales, sociales y hasta naturales, que no dependiera necesariamente de las políticas centralistas que –todavía a la fecha– siguen determinando las promociones de sus creadores.

Se había ya organizado en la Universidad Autónoma de Baja California el 'Primer Coloquio de Teatro y Literatura Dramática: Frontera Norte / *South Border*', en 1996, al que asistieron participantes no solamente del norte, sino también de diversas instancias de México y Estados Unidos. Sin duda que los importantes resultados académicos allí presentados, las lecturas escénicas incluidas, pero ante todo la conciencia de establecer esas maneras innovadoras y –en consecuencia– de organización distinta para la promoción de textos y espectáculos, fueron el detonante: se organizaron año con año otros coloquios en distintas entidades del país, iniciaron colecciones de textos dramáticos como la referida *Teatro del norte*, apareciendo después la serie *Teatro de frontera* y en fechas más recientes la *Colección Dramaturgia* de la Universidad Autónoma de Chihuahua; además, aprovechando la pertenencia de varios de sus miembros a instituciones de educación superior, se han escrito una notable cantidad de artículos académicos, prólogos y reseñas publicados en revistas nacionales e internacionales.

Para una aproximación de tipo contextual que permita ubicar a los autores que con sus textos dramáticos han sido considerados dentro de las publicaciones de las mencionados

series *Teatro del norte* o *Teatro de frontera*, vamos a comprender los límites externos del Estado-nación septentrional mexicano establecido a partir de la firma del Tratado Guadalupe Hidalgo, oficialmente llamado 'Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América', firmado al final de la Guerra de Intervención estadounidense, el 2 de febrero de 1848, que estableció que México cedería más de la mitad de su territorio a la nación vecina. Con ello, además, este país renunciaría a todo reclamo sobre Texas, estableciendo en ese punto, la línea fronteriza internacional considerando el cauce del Río Grande o Bravo.

Es preciso comprender además cierto carácter identitario de los creadores dramáticos del norte –nacidos o afincados en él– que, a merced de varios factores, se expresan mediante parámetros más o menos comunes como resultan por ejemplo, la distancia geográfica con la capital del país que despliega –aún en este siglo veintiuno– su poder hegemónico, dominante y centralista; la cercanía cotidiana con los Estados Unidos, el país más poderoso del mundo, el determinante flujo migratorio en ambos sentidos, y las lecturas particulares de la modernidad expresada a partir de los tópicos experimentales aplicados a sus prácticas culturales, allegadas a partir de los diversos medios informáticos y tecnológicos que establecen relaciones y redes de intercambio recíproco y continuo.

Por otro lado, como menciona Iani Moreno, el establecimiento de la línea fronteriza hizo que "las personas que originalmente habitaban el area, en contra de su voluntad, se dividieran y subsecuentemente se sintieran foráneas en sus propios países" (2003: 142). La franja simboliza entonces un bien perdido, herencia de la fractura de orden histórico y político; pero representa también la esperanza y el punto de tránsito obligado para ingresar a nuevas y –se entiende– mejores oportunidades de vida, fincando así una compleja dialéctica de atracción y rechazo.

De esta manera, como señala Alejandro Lugo en sus 'Reflexiones sobre la Teoría de la Frontera' la vida cultural –y específicamente teatral– en ese espacio geográfico se modifica y reproduce por estas contingencias y situaciones históricas-culturales, como una reacción a la arbitraria pero férrea constitución de poder legitimado políticamente por el Estado central y sus instituciones.¹

La importancia del movimiento dramático de esa zona del país, se sustenta también en la calidad de los trabajos literarios y / o escénicos que se han realizado: valga la mención de que los únicos dos premios 'Tirso de Molina' (la distinción más destacada que se ofrece a nivel internacional para una obra dramática escrita en lengua española) que otorga el gobierno

¹ Véase Lugo 2003: 81.

español y que se han ganado en México, corresponden a dos autores del norte de este país que tienen amplia obra publicada en las antologías que antes se han mencionado. En 1989 lo consiguió la obra *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, afincado en Baja California, y en 1997 lo obtuvo Enrique Mijares, de Durango, con *Enfermos de esperanza*.

El viaje de los cantores expone la tragedia real difundida en los medios de comunicación, donde dieciocho jóvenes murieron sofocados al cruzar sin documentos a los Estados Unidos, dentro un vagón de ferrocarril herméticamente sellado y soportando una temperatura veraniega de cuarenta grados centígrados. Por su parte, en los terrenos de la recepción de este texto dramático, se experimenta con una disposición que como se explica en la nota inicial, al invitar a la ordenación de las escenas mediante una modalidad que sugiere el sorteo, para conseguir combinaciones diferentes en cada día de representación o en cada ejercicio de lectura. El recurso intenta una participación activa del receptor en esta suerte de Tablero de Dirección, trasladado de *Rayuela* la novela de Julio Cortázar, que dispone en este caso del juego voluntario echado al azar de las diez secuencias que integran el libreto, con un total de combinatorias resultantes de la operación aritmética de 10 exponencial; es decir, 10 por 9 por 8 por 7, etcétera. Estas alteraciones en el orden lineal o convencional, manifiestan la intención del autor de establecer los espacios de reflexión más adecuados para los espectadores, mediante esa suerte de rupturas sucesivas de la anécdota que les permitan reflexionar ante el hecho lamentable que se cuenta: la narración dramática y su forma de exposición van de la mano, presentando una propuesta atractiva para los receptores.

Enfermos de esperanza, por su parte, es de las primeras obras mexicanas en atreverse a hablar crítica y frontalmente del movimiento de alzamiento propiciado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el sureste mexicano, que escribe en sus diálogos la vergüenza de una política nacional que pronto olvida, el desprecio y sometimiento de los pueblos originales de Chiapas, la mentira y palabrería de los gobernantes. El texto es una sugerente inundación de musicalidad, una partitura ilimitada hacia la confección de un antojadizo espectáculo luminoso. En este drama se presenta una continuidad de voces corales de los indios chamulas que se expande en múltiples tonalidades para dar voz a estos olvidados del sistema; es una propuesta valiente como demandante que se hermana con los sometidos, despreciados e ignorados pueblos mexicanos en una contagiosa enfermedad de rebeldía, lucha y esperanza.

Puede curiosamente observarse que, mientras la primera de estas dos piezas expresa el tema de la emigración mexicana hacia los Estados Unidos, la segunda de ellas se ubica en los linderos geográficos del sur del país mostrando entre ambas la complejidad de la nación mexicana, sus problemas de corte económico, social y político, así como la pertinencia de sus temas que apelan

a la implementación de diversas acciones y soluciones por parte del Estado. Como se decía, la naturaleza de las propuestas hizo que alcanzaran ese máximo reconocimiento internacional.

Francisco Beverido Duhalde considera que el paisaje, es decir, el contexto geográfico, determina la elección temática y los tratamientos estilísticos de sus autores dramáticos. En un estudio suyo enfocado en la producción del norte de México, señala que "El desierto y el mar son quizá los símbolos más impresionantes de las fuerzas de la naturaleza, y de la fragilidad del hombre en su eterna lucha contra ella. Son dos extremos ante los cuales la voluntad, la potencia y la decisión humanas, llegan a fracasar..." (Beverido Duhalde 2010: 107). Lo anterior tiene amplio sentido si consideramos la labor del personaje dramático bajo el patrón aristotélico en donde debe de enfrentarse a diversos obstáculos en su afán de alcanzar su meta. El contexto determina –apoya o castiga– a sus actantes.

El mar y el desierto, tan presentes en la geografía del norte mexicano, resultan entonces sitios de recurrencia anecdótica, donde, continúa Beverido:

De unos años a la fecha, en los jóvenes dramaturgos del norte de México la presencia del paisaje ha adquirido una nueva y gran importancia. No sólo con los nativos del lugar sino también con algunos inmigrantes avecindados. La fuerza de la naturaleza ha logrado permear el espíritu creador. El artista se remite más a su entorno, se identifica con él, y lo retrata en su obra (Beverido Duhalde 2010: 111).

En ese sentido una de las obras que mejor afirma este dicho es *Los niños de sal* de Hernán Galindo, dramaturgo regiomontano, cuya propuesta invita a adentrarnos en parajes de significados y oscilaciones contrapuestas: presencia / ausencia, encanto / frustración, vida / muerte. Con esta obra se vuelven a pisar firmemente los terrenos de la poesía escrita para el teatro que ya había experimentado acertadamente Elena Garro. En Galindo la metáfora inicia con la eficaz construcción de la frase y termina en la evocación de espacialidades impresionistas.

"El mar es el mismo en todos lados. Las olas no paran de llegar, pero siempre acarrearán agua vieja..." (Galindo 2012: 387), exclama Raúl, el protagonista en el primer discurso de esta pieza. Y desde allí, desde la intromisión a los espacios propios de la lírica, la obra va desgranándose como el interminable vaivén del oleaje, como el vuelo acompasado de las gaviotas; esto es, sin prisa, en apariencia detenido pero que guarda el mágico secreto de la inevitable traslación, del lento desplazamiento.

Pieza esta de conflicto del hombre con el hombre mismo. Pieza de constantes idas y regresos. Pieza de esperas prolongadas y encuentros definitivos. De ausencias. Del retorno a "la tierra de uno", al origen que en evocación homérica rememora la llegada de Ulises a su anhelada Ítaca luego de tantos años, de tantas aventuras, de tantas distancias. Pero Raúl, el protagonista de la historia no llega al puerto que lo vio partir. Al regreso del viaje, no lo reciben ni su Penélope ni

su Telémaco. El panteón está lleno de muertos reconocibles; la niñez ha sido arrebatada y con ella se han ido también los sueños que daban existencia a héroes invencibles.

Los personajes llevan nombres propios del campo semántico marino: Jonás, Coral, El Camarón o la misma Marina, que expresan uniformidad y un carácter mimético con el entorno. Ellos se comunican mediante un lenguaje común de todos los días, pero no olvidan la sabia enseñanza del conocimiento intuitivo que explora –mediante el diálogo ágil como breve– en los terrenos de la intensidad interior, de la nostalgia perenne.

Es un drama de espectros corporeizados que apunta hacia la magia y lo desconocido, donde el relato de fantasmas y las rupturas espacio-tiempo son las que fundamentan el espíritu y la más pura tradición mexicana, aquí revisitada y colocada en el contexto norteroño referido.

Podemos incluir también en la continuidad de este punto, la sintética pero emblemática partitura dramática titulada *Amarillo* de Gabriel Contreras; se trata, para ser consecuentes con la propia definición de su autor, más de una puesta en escena que de literatura dramática propiamente dicha, y –agregamos– más cercana al performance que a una lectura escénica convencional. Dirigida por Jorge A. Vargas, fue representada en varios foros nacionales y del extranjero. Aun cuando el montaje se realizó en la ciudad de México a cargo de la Compañía Línea de Sombra, vale mencionar que ambos creadores (autor y director) son originarios de Nuevo León, colindante con el Estado de Texas, Estados Unidos.

No es el primer trabajo escénico que estos profesionales realizan de manera conjunta; ya en los inicios de la década de noventa *Niño y bandido* se convirtió en un montaje bien celebrado por la crítica, debido entre otras cosas a la resolución visual altamente atractiva que más que ilustrar el texto, resultó en sí misma una propuesta de lenguaje, no autónoma sino complementaria.

En *Amarillo*, ubicada prioritariamente en el desierto texano, se presenta un complejo espectáculo en donde la brevedad del texto –que cabe en nueve páginas impresas– se reviste con una auténtica lluvia de imágenes: actores que bailan en escena, proyecciones diversas muy aprovechadas de la multimedia, bidones de agua que se vacían, arena que cae en hilos desde sus bolsas ya rotas, reiteraciones del trazo y del movimiento de los actores, mutaciones, etcétera.

Esta es una representación en la que "el personaje y el paisaje se funden en un sólo. Los personajes no son individuos, no son un hombre o una mujer, sino todos los hombres y mujeres que cruzan la frontera, o se quedan esperando" (Talavera 2013: 16).

El drama *La cubeta de los cangrejos* de Juan Carlos Embriz está integrado por catorce escenas, cortísimas y de alto voltaje que se suceden como una rápida descarga. Encontramos en el texto personajes reconocibles, multiplicidad de espacios que van desde la Terminal de

autobuses en Toluca, ciudad del centro del país, hasta un barrio de Los Ángeles en California, ambivalencia en algunos de sus pasajes, violencia y también desamparo.

Incorpora interlocutores con nombre propio que remiten a escenas e historias cotidianas en el ya recurrente tránsito de indocumentados justo en la franja fronteriza del norte, pero también ubica a inmigrantes anónimos, traficantes humanos de origen mexicano-estadounidense, y la vara flamígera de los llamados *minutemen* que a balazos o mediante denuncias, impiden el ingreso de mexicanos y de otros países latinoamericanos, mostrando entre todos no ya una frontera porosa sino más bien un espacio infranqueable, erigido éste como la barrera divisoria que más allá de la división política, hace fragmento entre lo que sería la recuperación del espacio y la estúpida certeza de que el ingreso debe estar prohibido a toda ultranza.

El esfuerzo de los personajes colocados en la hostilidad de las circunstancias hace que duden profunda y profusamente de su tránsito: "Ya no sé si voy o vengo" (Embriz 2010: 97), expresa Amelia en su intento por localizar a su hijo perdido.

Se eleva el tono trágico y de efectos confusos cuando esta mujer muestra el documento que la identifica; y lo que debería ser su partida de nacimiento que consulta de continuo para no olvidarse de su nombre, resulta ser en realidad su propia acta de defunción que la vuelve espectro deambulatorio, un ánima en pena que ya olvida si murió de hambre, de frío, a tiros, o comida por los coyotes. "¡Aquí dice que usted está muerta! ", expresa sorprendida Elvira cuando lee el escrito; pero la contestación de Amelia es contundente: "¿Y cuándo he dicho que estoy viva? ", le contesta. Y por más, ese sentimiento no sólo se refiere a la muerte física del cuerpo, sino también al desarraigo y la discriminación de mexicanos en el país vecino, como cuando Juan el Gato se expresa: "Andar por acá es andar como muerto, porque sientes que apestas" (Embriz 2010: 129).

Lo indistinto es que el fenómeno migratorio no sólo convoca a los individuos con capacidades intelectuales limitadas, sino que también arrasa con estudiantes, profesionistas que no encontraron sitio en el ámbito laboral y también quienes emprenden la marcha por circunstancias de reagrupación con sus familias sólo 'con los calzones en la mano' como alguien se expresa; es decir, con lo único que traen puesto.

La dialéctica de atracción y rechazo de mano de obra entre ambas sociedades marcada por la necesidad imperante, es la que aprovecha el 'pollero' o traficante de personas en la cual resulta ser uno de los que sale con ganancias económicas suculentas al imponer altas cuotas para servir de guía burlando los controles migratorios, aunque en ocasiones él mismo representa el peligro cuando conduce al grupo hacia la extorsión y el abuso que ejecutan sus

compinches. El pollero no muere, se reconstruye y se auto describe como un mal necesario, como una pieza fundamental del engranaje de la miseria social y económica.

El texto posee en su estructura una exposición de ida y vuelta, pleno de rompimientos constantes en la linealidad discursiva que avanza a saltos y retrocesos. Algunos personajes se separan de la fábula para hablar de sus pasados y de sus expectativas, confabulan con el lector mediante el uso de apartes distanciados o trozos textuales monologados que lo apelan e involucran de manera directa. Bien se trate de sueños o anhelos frustrados, pesadillas o alucinaciones, el periplo se desgaja a cuenta gotas convocando a una reflexión incómoda y profusa.

La alegórica anotación respecto a la cubeta de crustáceos que refiere en conjunto la obra, no resulta menos cruel cuando alguien se propone 'chingar' al otro y le jala de las patas para que no salga del contenedor y se salve de caer en la cacerola. Los cangrejos de origen mexicano –se dice no sólo en el texto sino en el extendido imaginario popular– son tan pendejos que obligan al otro a regresar a su redil; y la almeja mexicana resulta igual de pendeja cuando se enfrenta al cangrejo en una entronizada lucha: la almeja lo aprisiona con su concha y el cangrejo con la tenaza. Y mientras están en esa interminable batalla cuerpo a cuerpo, llega solaz el pescador y se lleva a ambos a su cazuela mientras expresa su felicidad:

¡Cenaré sopa de almeja con cangrejo!
¡Ay qué pena de la almeja por pendeja!
¡Ay qué pena del cangrejo por pendejo! (Embriz 2010: 126).

En su caso, *Arde Fénix* de Agustín Meléndez Eyraud, de origen mexicalense pero ya radicado en Estados Unidos desde hace varios años, escribe esta pieza que presenta una reducción en el número de los personajes que utiliza. La acción se desarrolla en un espacio cerrado único (que resulta también por eso muy atractiva para llevarse a escena): se trata de un centro de detención de inmigrantes en Phoenix, Arizona. Allí podemos ser testigos de las condiciones de tales detenciones, ahora desde la 'tramitología' administrativa que es ejemplo de la cadena de injusticias, chantajes y vejaciones no ya sólo contra los ciudadanos en tránsito, sino también en el devenir laboral. Dos agentes latinos de *la migra* (un hombre y una mujer) hacen alarde del protocolo puesto en práctica en la captura, encarcelamiento y deportación, mientras espera su resolución un joven detenido y un enigmático hombre en silla de ruedas.

El diálogo que se va desdoblado sin contratiempo, aquí permite –lo decíamos– visualizar y dar consistencia a estos personajes bien trazados, redondos, certeramente acabados. Dibujos de la deshumanización del hombre fuera de su territorio, y de la concepción de una suerte de raza superior que bajo el escudo de una supuesta legitimidad, ya atropella, viola y aniquila.

Uno de los puntos clave de esta pieza es la discusión que se deja entrever, en torno a lo que podríamos llamar "legitimidad y exclusividad de la ciudadanía estadounidense" apreciada en principio en el simple tono de la piel, el color de los ojos y el cabello, luego en la ejercitación del inglés como lengua dominante y global, y tercero en la cualidad de ciudadanía o el estatus migratorio de la persona. Los cuatro personajes que en *Arde Fénix* intervienen, pertenecen al escalón más bajo de este podio racista; y aún en él se acentúan las diferencias, puesto que en la obra no es lo mismo haber nacido en Estados Unidos (aunque de padres mexicanos allegados a ese país en condición migratoria desconocida) que haber sido naturalizado o naturalizada, estigmatizándose en ambos casos como ciudadanos de la más baja categoría.

También llama la atención el tono de supremacía machista que el Agente masculino impone sobre su compañera femenina, cuando le confiesa las particularidades necesarias para llegar a ser un agente de verdad, con la 'digna' altura que el cargo confiere: Primero dice "Tienes que ser hombre. Tienes que tener pito. Tienes que tener un pene. Un chile. Si no tienes pito o no tienes chile no eres un verdadero agente"; y eso porque "Las mujeres sólo sirven para llenar formas. Para la enfermería. Para ayudar a los hombres. Para servir a los hombres". Y hacia el final del texto se da a conocer el auténtico secreto para llegar a ser un verdadero agente: "sentir ODIO. Es ODIAR a todos. ODIAR con toda tu alma sobre todas las cosas. El que no ODIA no alcanza la GLORIA", como lo expresa enfática la mujer luego que ha compensado con su sexo esta revelación, la clave del aparente éxito en la profesión.

En la diatriba previa al cierre, se establece un atractivo juego verbal en donde se condenan mutuamente los personajes: él sólo por el hecho de ser mexicano y ella doblemente, tanto por ser mexicana como por ser mujer.

Y aun cuando el propio autor declara que esta obra ha sido escrita "[s]in un estudio de caracteres. Sin aliento esquemático. [Y] sin subyugar el arte a una poética aristotélica", lo evidente es que hay una marcada acentuación en el avance tradicional del conflicto, y un tiempo cronológico bien ceñido al sentido ascendente, al lógico progreso de la acción: la obra inicia –de acuerdo a la nota del libreto– las 11.45 de la mañana y concluye a las 11.45 de la noche de ese mismo día.

Al final, el provocador y liberador fuego arrasa con los papeles condenatorios que descansan en el escritorio, y el detenido escapa por uno de los cristales. Una hora después, sin embargo, el espacio habrá de ser nuevamente acondicionado por otros trabajadores de mantenimiento a quienes se les advierte de su condición de mexicanos, o sea invasores o alienígenas, mientras el supervisor de origen blanco les espeta las últimas palabras: "*Fucking mexicans!*" antes que llegue el último oscuro.

El fénix aniquilado vuelve a resurgir de sus propias cenizas, iniciando otra vuelta de odio y discriminación racial.

A mi pregunta planteada al autor respecto a las motivaciones de escritura de esta obra, éste expresó que

Esta obra es una oportunidad para que el público sea testigo de lo que millones de inmigrantes sufren todos los días. La brutal realidad del odio racial generado por un problema migratorio. [...] ¿Acaso este odio racial no es el mismo que comenzó miles de años atrás y continuó hace poco cobrando la vida de millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial? ¿Qué sigue? ¿Qué otro holocausto tiene preparado el demonio en su mundo de tinieblas? (Meléndez 2010: s.p.)

Y finalmente, respecto a la reacción en el público y la realidad de que la Ley SB1070 del Estado de Arizona se acordó para hacer dinero, debido al nutrido negocio de captura y encarcelamiento de inmigrantes: "El lector podrá sentir la impotencia ante una situación injusta que se repite sin medida. Podremos informarles con este documento sobre la injusta vida en las cárceles de inmigrantes propagadas por todo el terreno de los Estados Unidos. No hay nada en esta obra que sea mentira". (Meléndez 2010: s.p.)

Quisiera concluir haciendo una referencia a las aportaciones al teatro hechas por Gerardo Navarro que no son poco elocuentes, pues sus propuestas causan desasosiego sórdido, inquietud temática y fascinación en su forma de exposición. Pienso en aquella prístina entrega publicada a finales de la década de los años noventa, titulada *Hotel de cristal* en donde se perciben algunas de sus particularidades, como hace con el uso del *spanGLISH* o *espanGLés* el personaje dramático fronterizo que navega sin asidero posible, en una consistencia de múltiples formas; pero sus hallazgos no los realiza mediante un estéril experimento lingüístico, sino como el retrato de una modalidad emergente o quizá valdría decir: mutante. En esa obra, la violencia como trazo indeleble es la constante que aflora inmisericorde. Allí hay gruñidos, pieles tatuadas, tortura, chasquidos de lengua, rípicos poemas escritos con navaja, tinas llenas de orines viejos que conducen a la eficaz ambientación y tránsito por los infiernos: desde la irreverencia clerical al sádico canibalismo ejecutado con todas sus letras.

Vendrían adelante otras propuestas suyas como *Schizoethnic* o *Sparky G (El gitano fronterizo)*, que se publicaron en las colecciones de *Teatro del Norte* (números 3 y 4, respectivamente), con las que resume sus preocupaciones estéticas del cruce cultural binacional, de identidades en contacto. Estas obras presentan la confusión, ciertamente hasta esquizoide, de un mundo globalizado, informe y al tiempo transgresor.

Ahora bien, la aparición al momento de su primer libro individual que lo integra su *Yonke humano*, refuerza el trabajo que Navarro ha ido realizando mediante una multi e interdisciplinariedad de ida y vuelta que lo caracteriza: En una ciudad del tercer milenio

transitan por la delgada línea de la existencia, un abanico de seres en principio contrarios pero que, como en un modelo para armar, se requieren unos a otros para mostrar en su conjunto el panorama urbano de necesidad, corrupción, asesinato y podredumbre.

La factura caricaturesca aporta un tono de burla, denuncia y al tiempo de urgente escapatoria ante la impotencia civil que se respira en Tijuana, Juárez o Reynosa, ciudades del norte de México en donde los habitantes son víctimas cotidianas del enfrentamiento entre bandas rivales, del asalto, del secuestro, el abuso, la extorsión, la calumnia, el chantaje...

Esta es la tónica que se plantea en el último texto publicado de Gerardo Navarro que gana no sólo a merced de la decantación y el propio ejercicio de su oficio, sino también porque la obra ha de ser compañía en estos cruentos momentos de vida fronteriza impregnados de balazos o encobijados, producto de las altas dosis de violencia, impunidad y narcotráfico.

Es interesante el bestiario que el autor crea y utiliza en esa fábula negra, un *psicotriller* en donde se encuentran: Akiro Montana (el antihéroe solitario), la Payaya (un travestí romántico que pretende el cambio definitivo de su sexo), Cavernario Sinesterra (el "malo hasta las cachas", arista saliente de una tejida red de corrupción), la Madame Rui (posmoderno oráculo y conecte con el inframundo), el doctor Al Kabal (traficante de órganos humanos)... Todos trazan un capítulo invertido y bufón que acopia y deconstruye episodios de seriales televisivos extraídos de *The shield* o *CSI*.

Suman en acierto tanto la vertiginosidad con que se suceden las acciones, como los peligros que han de sortear los personajes para cumplir su cometido, semejantes a los avatares de un sorpresivo juego electrónico de alta complejidad. Sin embargo, quizá el impacto de este texto radique en que los sitios escogidos para la acción, indefectiblemente nos ubican en esa Tijuana del siglo veintiuno que aquí se mira la borra acumulada en el ombligo. *Yonke humano* se propone de esta manera como hace el aquelarre de las brujas pintado en un cuadro de Goya, o el Cronos que a mordiscos devora a sus propios hijos, o el temible infierno dantesco; lo terrible es que en este caso, la ficción no queda sólo en la pantalla del escritor, sino que se advierte su vigencia en el devenir de todos los días, provocando una ola de incertidumbre, vacío e impotencia. De ahí el relieve de esta propuesta escénica, no como paliativo al acto violento sino como cuento y recuento de los hechos que se suceden ante los sucesos de la realidad.

Al final de esta sustanciosa lectura lo que queda es la triste idea de que, al menos, como lo menciona uno de los personajes, en algún lugar del mundo los niños han de jugar a ser policías y la gente ha de creer en la justicia, al menos...

Yonke humano se suma a la lista de otros títulos tan agresivamente sugestivos que ha dado a conocer su autor a cuenta gotas a lo largo de más de una década. En esta entrega, se muestra la experiencia extraída y refinada a partir otras prácticas suyas como la magia, el mentalismo, la hipnosis, la psicoterapia y el propio rol de Navarro como *showman* que lo instalan como el más 'fronterizo' de sus colegas.

En resumen: el abrevadero temático que presenta la producción dramática de la zona septentrional de México da cuenta de la inmigración hacia los Estados Unidos, refiriéndose con amplitud al respecto de sus motivaciones, las circunstancias o peripecias de viaje de los personajes y sus imaginarios individuales o colectivos. Desde el terreno de la ficción los autores divisan las profundidades y contornos de este fenómeno histórico, actualizando las novedades de este tránsito forzoso y violento no como una particularidad perpetua entre ambas naciones, sino con alcances globales en tanto la inmigración le resulta inherente a la humanidad. La frontera entre las dos naciones se presenta como la barrera a franquear a fin de alcanzar mejores condiciones de vida que los propios ciudadanos migrantes en sus países de nacimiento no alcanzan.

Sin embargo lo novedoso está en la forma de narrar estos acontecimientos y sus circunstancias, porque como menciona Talavera: "los temas de la frontera no se agotan mientras haya formas distintas de abordarlos" (2013: 16) y mientras, claro está, persistan las condiciones de pobreza en algún lugar del orbe.

Y aún con todo ello, vale mencionar al cierre de este trabajo, que estos (y otros) autores dramáticos no solamente hacen texto de esta ambición de cruzar fronteras, sino que de continuo aparecen también los temas de corte histórico o mítico, de violencia o que retratan problemas de relaciones e intimidades humanas y eternas como en todo el mundo, buscando una expresión que se dirija a un espectador de la región pero no necesariamente centrándose en ella, sino que también interesen en otras zonas del país.

También los autores se separan de la tradición efectiva aristotélica y realizan sus textos bajo la concepción de rupturas espaciales, temporales, anecdóticas y hasta del conflicto, poniendo en práctica los 'nuevos' conceptos del teatro posdramático y la narraturgia, dando paso a la pluralidad de lenguajes escénicos y poniendo en crisis los conceptos de totalidad y linealidad, la noción de personaje, la fábula unívoca, la complejidad de polisistemas significantes, etcétera, anunciando así otras rutas para la expresión de sus respectivas prácticas.

Bibliografía

- BEARDSELL, Peter (2006): 'Teatro del norte: identidad consolidada'. En: Hugo Salcedo (ed.): *Teatro del Norte 6*. Tijuana: Teatro del Norte – Universidad Autónoma de Baja California, pp. 9-11.
- BEARDSELL, Peter (2005): 'Teatro del norte, teatro del mundo'. En: Hugo Salcedo (ed.): *La ley del Ranchero: El olor de la guerra*. México: Ediciones El Milagro / Centro Cultural Tijuana, pp. 9-23.
- BEVERIDO DUHALD, Francisco (2001): 'Arena, Mar y Desierto: El paisaje como personaje en la joven dramaturgia del norte de México'. En: *Frontera Norte / South Border*. Ciudad Victoria: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, pp. 107-120.
- CONTRERAS, Gabriel (2013): 'Amarillo'. En: Manuel Talavera Trejo (coord.): *Territorio Teatral. Siete del septentrión mexicano*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, pp. 179-190.
- EMBRIZ, Juan Carlos (2010): *La cubeta de los cangrejos* (prólogo de Hugo Salcedo). Toluca: Gobierno del Estado de México.
- GALINDO, Hernán (2012): 'Los niños de sal'. En: *El nuevo teatro* (selección e introducción Víctor Hugo Rascón Banda). México: Conaculta – El Milagro, pp. 373-419.
- HERRERA CARASSOU, Roberto (2006): *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. México: Siglo Veintiuno.
- LUGO, Alejandro (2003): 'Reflexiones sobre la teoría de la frontera, la cultura y la nación'. En: Scott Michaelson / David E. Johnson (comps.). *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa, pp. 65-86.
- MARRONI, Maria da Gloria (2009): *Frontera perversa, familias fracturadas*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- MELÉNDEZ EYRAUD, Agustín (2011): *Arde Fénix y otros textos incendiarios*. México: Escenología.
- MELÉNDEZ EYRAUD, Agustín (2010): 'Respuesta electrónica al cuestionario elaborado por Hugo Salcedo', 21 de agosto, inédito.
- MORENO, Iani (2003): 'El exilio fronterizo'. En: Heidrun Adler / Adrián Herr (eds.): *Extraños en dos patrias. Teatro latinoamericano del exilio*. Madrid / Frankfurt a.M.: Vervuert / Iberoamericana, pp. 141-154.
- NAVARRO, Gerardo (2009): *Yonke humano* (prólogo de Hugo Salcedo). Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California.
- RAMOS TOVAR, Maria Elena (2009) (coord.): *Migración e identidad: emociones, familia, cultura*. México: Fondo Editorial de Nuevo León.
- SALCEDO, Hugo (2012): 'Dramaturgia en el norte de México'. En: Rosa María Sáenz Fierro (coord.). *Teatro del Norte / Teatro de Frontera*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, pp. 37-52.
- SALCEDO, Hugo (2012): 'El tema de la migración (hacia Estados Unidos) en algunas obras del teatro mexicano'. En: Enrique E. Cortez / Gwen Kirkpatrick (eds.): *Estar en el presente. Literatura y nación desde el bicentenario*. Berkeley / Lima: Latinoamericana Editores, pp. 435-449.

TALAVERA TREJO, Manuel (2013): 'Prólogo'. En: ídem (coord.): *Territorio Teatral. Siete del septentrión mexicano*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, pp. 13-16.