

iMex
REVISTA



Edición Completa



Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario

**IDENTIDADES GLOCALES EN EL TEATRO Y PERFORMANCE MEXICANOS
CONTEMPORÁNEOS/ GLOCAL IDENTITIES IN CONTEMPORARY MEXICAN THEATRE
AND PERFORMANCE**

Año III

Nº6

Editorial

VERENA DOLLE / GUIDO RINGS

Identidades glocales en el teatro y performance mexicanos contemporáneos4

Entrevista

EDGAR CHÍAS

"Hay una aspiración criolla. Todos quisieran ser güeritos"7

Artículos

CÉCILE BROCHARD

Marina, a figure of Otherness and of identity confrontation in Carlos Fuentes'
Ceremonias del alba15

ROWENA SANDNER

Re-contextualización y re-politización: La conquista actualizada en *La Malinche*
(1998) de Víctor Hugo Rascón Banda27

DOMINGO ADAME HERNÁNDEZ

Puentes transdisciplinarios en la escena mexicana contemporánea: *Esclavo por su patria* de Nicolás Núñez (2009) en relación con *El Príncipe constante* de Calderón de la Barca (1629) y con la versión de Jerzy Grotowski (1965)48

HUGO SALCEDO

Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México63

MEIKE SCHMITZ

¿De quién es la metrópoli? *Monumenta: Una estética de la resistencia*.....76

Reseña

DANAE GALLO GONZÁLEZ

Hugo Salcedo (2011): *Música de balas*.....103

Identidades glocales en el teatro y performance mexicanos contemporáneos

Verena Dolle / Guido Rings

(Justus-Liebig-Universität Gießen / Anglia Ruskin University, Cambridge)

Los artículos de este número de *iMex* abordan las **Identidades glocales en el teatro y la performance mexicanos contemporáneos**. La así llamada *glocalización*, término difundido por el sociólogo Robert Robertson a partir de 1994, es un tema que tiende a ocupar un lugar cada vez más destacado debido a las tendencias y las presiones de la globalización, por un lado, y al reforzamiento de identidades locales, por otro. Según Robertson, *glocalización* significa la simultaneidad, la copresencia de dos tendencias, universalistas y particularizantes.¹ El término sigue sirviendo como término con valor heurístico, si bien queda claro que tal concepto binario no es suficiente para comprender la complejidad de procesos que se llevan a cabo en los encuentros culturales y las negociaciones de identidades en el ambiente de sociedades caracterizadas por la globalización y la particularización. Resulta necesario definir de qué forma de globalización y particularización se habla, tomando en cuenta una red sumamente compleja de vertientes, actores, intereses y factores involucrados, como lo hacen evidente los artículos de este número.

La serie de artículos sobre formas del teatro mexicano actual y la dinámica entre corrientes locales de reivindicar identidad(es) heterogénea(s) y corrientes globales homogeneizantes abre con una entrevista de **Edgar Chías**, conocido dramaturgo y profesor universitario de dramaturgia. Chías no solo comenta la rica escena teatral mexicana activa en varias partes del país, sino también algunas de sus propias piezas, actuales y proyectadas. Estas piezas tematizan a menudo la desorientación de personas frente a conceptos de identidad que se han vuelto dinámicos, y la búsqueda de algo que les dé estabilidad identitaria. En su diagnóstico del estado de la sociedad mexicana actual, Chías constata que es una sociedad que en su mayoría sigue prefiriendo lo 'global', entendido como lo procedente de EEUU y de Europa, en cuanto a concepciones económicas, culturales y étnicas, a lo 'local', lo indígena, que a su vez, se ve desvalorizado. En **'Marina, a figure of Otherness and of identity confrontation in Carlos Fuentes' Ceremonias del alba'** Cécile Brochard analiza la glocalización como una cuestión de idioma: por un lado el idioma del conquistado, por el otro, el idioma del conquistador. De este encuentro cultural se desarrolla no solamente una discusión crítica de la identidad y la alteridad, sino que se trata también la incomunicación entre las culturas. Cortés

¹ Véase Robertson 1994: 38.

y Moctezuma se encuentran en su búsqueda del poder absoluto, y entre estas dos figuras masculinas aparece un carácter femenino central: Marina. En este contexto el estudio de Brochard se concentra en dos preguntas clave: 1) ¿En qué medida sigue Fuentes un camino bien establecido en su interpretación de *La Malinche*? y 2) ¿Hasta qué punto ofrece esta pieza de teatro todavía una definición convincente de la identidad mexicana contemporánea, y además sigue siendo de importancia fuera de México o de la América Latina?

Rowena Sandner, en su artículo '**Re-contextualización y re-politización: La conquista actualizada en *La Malinche* (1998) de Víctor Hugo Rascón Banda**', explora en qué medida las identidades ofrecidas por Rascón Banda en su drama se pueden definir como identidades 'glocales' y cómo, por ejemplo, los conflictos étnicos, las diferencias de clase sociales y la discriminación de raza en la sociedad actual mexicana pueden ser vistos como resultados de un proceso continuo de globalización y de tendencias neoliberales desde los años ochenta. En esta interpretación la conquista histórica refleja los debates actuales sobre la globalización, el neoliberalismo y la democratización, jugando el personaje histórico de la Malinche un rol especial como espejo psicológico de la sociedad mexicana moderna y como modelo para una revisión crítica de las construcciones de identidad establecidas.

En '**Puentes transdisciplinarios en la escena mexicana contemporánea**', Domingo Adame Hernández trata los vínculos entre tres piezas teatrales importantes: *Esclavo por su patria*, de Nicolás Núñez (2009), *El Príncipe constante*, de Calderón de la Barca (1629) y la versión del mismo nombre de Jerzy Grotowski (1965). Su intención es identificar desde la perspectiva transdisciplinaria y específicamente transcultural las fronteras que las separan y los puentes éticos y estéticos que las unen. A partir de estos últimos, afirma, es posible alcanzar una mejor comprensión de la relación vida-muerte no sólo en el contexto de la situación actual de México, caracterizada por la violencia y el deterioro del tejido social, sino a nivel global.

Hugo Salcedo, en su artículo '**Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México**', resalta la especificidad de la producción teatral en esta región, dedicándose a obras de Enrique Mijares, Hernán Galindo, Gabriel Contreras, Juan Carlos Embriz, Agustín Meléndez Eyraud, Gerardo Navarro y de su propia autoría. La producción del así llamado 'teatro del Norte' (que denomina también la colección en la cual se publican los textos dramáticos) está caracterizada, según Salcedo, por aspectos espaciales, cercanía y distancia: la ubicación de los mismos dramaturgos ahí, la cercanía de Estados Unidos y la omnipresencia del flujo migratorio que cruza la frontera así como cierta distancia con la capital que sigue reclamando un papel de poder hegemónico y centralista.

En su artículo '**¿De quién es la metrópoli? Monumenta: Una estética de la resistencia**', **Meike Schmitz** se refiere a otro aspecto espacial: ella destaca en qué medida el espacio urbano (en este caso el del D.F.) constituye ya una escena de teatro donde se disputan objetivos opuestos y contradictorios: diferentes actores se apropian de dicho espacio público, lo sobrescriben con sus imaginarios propios y generan de esta manera una estética alternativa, una estética de resistencia a tendencias globalizadoras. Demuestra cómo la intervención artística de *Monumenta*, realizada por siete artistas mexicanas en 2007, se inserta en esta estética de resistencia al desplegar la utopía de una ciudad feminizada. Aquí se puede ver la glocalización en su complejidad y en la dinámica de los factores respectivos: una apropiación de estrategias globales del feminismo y del movimiento de la performance para cuestionar una élite local masculina y su visión de la historia, y más allá de eso, una resistencia local a tendencias globalizadoras y homogeneizantes en lo que concierne el espacio urbano.

Esta edición se concluye con una reseña de teatro de **Danae Gallo González** sobre *Música de balas*, de Hugo Salcedo, para dar una idea de una manifestación concreta del sumamente rico y productivo teatro mexicano actual, y constituye, de esta manera, una transición perfecta hacia el próximo número de *iMex* sobre la frontera del Norte.

Bibliografía

ROBERTSON, Robert (1994): 'Globalisation or Glocalisation?' En: *Journal of International Communication* 1, 1, pp. 33-52.

"Hay una aspiración criolla. Todos quisieran ser güeritos"

Entrevista con Edgar Chías, hecha por correo electrónico por Verena Dolle

V. D.: Estimado Edgar Chías, Ud. es un dramaturgo sumamente productivo y de proyección internacional, con piezas estrenadas en el D.F. y en otras ciudades mexicanas así como en el extranjero. Además, se desempeña como profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México donde imparte los cursos de Fundamentos de dramaturgia y Taller de composición dramática.

Sin denominarlo así, el concepto de "Identidades glocales", tema de este número de *iMex*, me parece fundamental en sus obras. En *Fronteras y Güera es la patria*, por ej., se destaca la afirmación de la heterogeneidad frente a procesos de homogenización, una lucha por individualidad en contra de tendencias hegemónicas, globalizadoras. Al mismo tiempo, lo que llama la atención es que los personajes –a pesar de tener conceptos modernos dinámicos de identidad o de una zona de contacto, un tercer espacio en el sentido de Homi Bhabha–, siguen pensando en viejos patrones dicotómicos. Lo que Ud. expone de manera muy convincente, a mi parecer, es el proceso doloroso y difícil de negociar entre identidades globales (norteamericanas, europeas) y locales (indígena, mexicana, regional, catalana) que no es para nada, un proceso armonioso.

E. Ch.: Me ha interesado mostrar, en las obras que usted señala, ese punto intermedio, el de la crisis (entendida como la describe José Revueltas: "el momento en que una cosa deja de ser lo que era para transformarse en otra") de todos nuestros presupuestos. Tengo la impresión de que la cultura mexicana tiende a los posicionamientos radicales: las cosas nos parecen buenas o malas, blancas o negras. De pronto, quisiéramos la abolición absoluta del pasado para tener acceso a una nueva vida, con otros valores, conquistar otro orden partiendo del olvido total, de la mutilación, de la negación de lo anterior, porque lo anterior se asume o se entiende como lo contrario (en su acepción negativa, lo contrario como el enemigo).

Las transiciones, los procesos de cambio, ahí donde nos situamos en la liminalidad (esa idea de Turner), nos producen angustia. Parece que perdemos la capacidad de mirarnos o entendernos. El exterior, entonces, juega un papel muy importante.

Hay unos gestos de afirmación dolorosos, a mí me desconciertan mucho. Por ejemplo, mucha gente (cercana, querida) se siente en una condición mejor, superior, a salvo (pero no entiendo de qué) cuando reconoce y entonces lo hace público y los otros lo saben, si su origen

no es puramente autóctono. Si tienen parientes españoles, argentinos, en fin, de cualquier otro origen y entonces la ascendencia es externa, la gente se siente libre, mejor, como una persona completa. En cambio, quienes asumen que son de descendencias originarias americanas (me refiero a indígenas) hacen lo imposible por tratar de ocultar o negar esta condición (gente morena que se pinta el cabello de rubio, como se señala en *Güera es la patria*). Desde donde yo lo puedo ver, es una especie de condicia de la pureza, de pertenencia absoluta a lo externo. Podría decir que esta gente preferiría descender de un barco y no de abuelos mestizos o indígenas. Se vive un soterrado desprecio por lo local, una incapacidad de aceptar, de negociar y de desarrollar la identidad con sus particularidades si no se la piensa influida por los referentes coloniales.

Hay una aspiración criolla. Todos quisieran ser güeritos (rubios). Lo cual me parece un despropósito. Este es un país con una rica diversidad identitaria. Su enorme variedad es la que extrañamente produce tanto descontento.

Eso es lo que me perturba y me interesa mostrar en las obras, este inconciente gesto de negación de lo local y de la identidad diversa, propia, que no es sino mezcla e influencia de nuestro pasado en colisión (indígena y colonial). Pero no somos una u otra cosa, somos el resultado, la hibridación, la mezcla, una tercera cosa en beligerancia consigo misma.

V. D.: ¿Cómo ve Ud. la escena teatral actual en México, diversificada o centralizada? Pienso en la producción en el D.F., así como en la del así llamado Teatro del Norte (por ej. las publicaciones y piezas de Hugo Salcedo y otros) o en el teatro neozapatista indígena— ¿no es también eso una expresión de tendencias locales, particulares en contra de un 'Mainstream' o la predominancia del D.F.?

E. Ch.: Desde luego que hay una poderosa influencia central del D.F. Puesto que ahí residen las instituciones (públicas y privadas) que auspician la distribución de recursos a nivel nacional, y puesto que en D.F. están tres de las escuelas más importantes de formación teatral profesional, mucha gente de las otras ciudades piensa que para legitimarse debe estudiar o presentar su trabajo en D.F.

Sin embargo, de unos años al día de hoy, pienso que la última década, se han visibilizado esfuerzos y prácticas estables de compañías, grupos de compañías, en otras regiones que han hecho posible un paso hacia la descentralización. Hay trabajo notable no sólo en el norte (Monterrey, Baja California, Sonora), sino en Mérida (donde están las compañías Murmurante Teatro, La Rendija, la autora Conchi León y su imaginario maya y mestizo), en

Guadalajara (donde una generación de creadores muy jóvenes ha fundado espacios alternativos y ha abrazado la interdisciplina de las artes escénicas), en Xalapa, Veracruz y en Querétaro, en San Luis Potosí, hay fuertes gestos de revaloración de lo local. En muchos casos, el sistema de producción se parece mucho al que impone el centro, desde sus instituciones, pero es verdad que cuando las compañías y las comunidades de artistas, de espectadores, abandonan el modo de producción, emergen gestos importantes, particulares, propios, de expresión local.

En la Ciudad de México también se celebra un proceso de puesta en cuestión del Mainstream. La Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes se asumió ella misma, desde su dirección artística, como guardiana de lo que podía considerarse teatro. Ellos eran, en la Compañía, los encargados de producirlo y de marcar el ejemplo y la tendencia. Así se pensaron, pero la realidad los superó. No son más esa imagen central. A las compañías independientes dejó de interesarles alinearse con una estética central (que curiosamente hacía su repertorio con autores alemanes y no nacionales) y optaron por diversificarse, tratando de atender localidades específicas, de establecer un diálogo propio y directo con la realidad y no de legitimarse con los repertorios 'universales'. No es lo mejor que podemos hacer, pero al menos el centro ya no es uno, hay varios centros en D.F. en beligerancia. Y no sólo eso, D.F. no es más la única metrópolis teatral del país.

V. D.: ¿Cuáles son a su parecer los temas más urgentes que deberían ser tratados por el teatro mexicano? ¿Cómo ve la importancia del teatro 'histórico' o nuevo teatro histórico –por ej., piezas sobre la Conquista o sobre la Malinche?

E. Ch.: Durante mucho tiempo me pareció que al teatro auspiciado por las instituciones mexicanas se lo despojó de su sentido político. No era bien visto, entre artistas, que los contenidos fueran abiertamente políticos o que estuvieran claramente vinculados con el presente, con la realidad en México. Hubo un tiempo en que este teatro central, dictado por los teatros con pretensiones hegemónicas (una vez más la Compañía Nacional de Teatro y cómplices) se dedicaron a producir puestas en escena preciosistas, definitivamente apartadas de la realidad. Los repertorios estaban poblados de franquicias neoyorkinas y londineses, de clásicos (desde luego en otra lengua), y de comedias simplonas que asumían la tarea de entretener, sumándose sin remordimientos a la industria de la TV.

Recientemente eso ha cambiado, un poco, pero ha cambiado.

No sé cuál es el teatro más urgente. Pero me parece que en este momento (de guerras intestinas, de desgarramiento del tejido social, de desconfianza absoluta) el teatro no puede renunciar a su responsabilidad social, y debe recuperar su dimensión pedagógica y política antes que dedicarse exclusivamente a la estética.

Tenemos que resolver (o tratar) en los escenarios (vuelto un espacio para la reflexión colectiva, para el ensayo de acciones sociales) el problema de la quiebra del estado, de su derrumbamiento, de la ausencia de justicia y de autoridad. Tenemos que resolver el regreso del PRI (y su "revolución institucional") y el fracaso de las instituciones. Tenemos que ensayar otros modelos, otros relatos, otras formas de la interacción social. Y me parece que el teatro es un buen espacio para hacerlo. Creo que un teatro que insista en plantearse y resolver estas cuestiones es el que necesitamos con urgencia.

V. D.: En cuanto a su pieza *Fronteras* estrenada en varios sitios en México así como leída en Berlín en el festival de la Schaubuehne de 2010, a mi parecer se trata de un psicograma impresionante del hombre / de la mujer postmoderno / a procedentes de Europa y México que expone sus dificultades frente a una globalización a nivel cultural que puede llevar al ahucamiento de lo propio (un rasgo mucho más fuerte en *Fronteras* que en su intertexto, *Saganash* del dramaturgo canadiense Caron). Me parece una advertencia de lo que ocurre actualmente. ¿Opina que este proceso es reversible, que se puede parar? ¿Y cuáles fueron las razones para esta 'traducción' de Caron al ambiente mexicano?

E. Ch.: No tengo una respuesta. Yo deseo que pueda ser reversible, sin embargo, veo con tristeza que nos acercamos a lo peor. No alcanzo a vislumbrar el proceso o la acción capaz de señalar la opción, de promover el cambio. Con esta obra, tanto como con otra que llamé *En las montañas azules*, me he ocupado de señalar situaciones alarmantes. La inminencia de catástrofes (culturales en *Fronteras*, naturales en *En las montañas azules*). Las personas, las comunidades son minimizadas, son entendidas como minorías (millones de personas son para nuestros gobiernos, minorías invisibles) sin importancia ni validez frente a las prácticas corporativas. No se promueve la comprensión de las particularidades, sino la aspiración a una absurda idea de igualdad (no de igualdad). Por ejemplo, no se incentiva realmente la educación en lenguas originales. Siguen desapareciendo visiones del mundo únicas, legados, con esas lenguas que se quedan sin hablantes. El estado, las dependencias culturales son indiferentes. Somos capaces de permitir que se construya un mall sobre unas ruinas históricas. Lo igual se impone sobre lo diferente. Lo transnacional se impone a lo nacional.

El diálogo con Caron y su *Saganash* fue un pretexto. Para la puesta en escena de *Fronteras* trabajé con un director francés que vive en México desde hace muchos años. Su nombre es David Psalmon y su compañía es Teatro sin Paredes. Él conoce el tipo de textos e intereses que tengo. Así es que entre charlas y discusiones me propuso leer *Saganash*. En principio me pidió que la leyera para adaptarla. Luego le propuse que era mejor hacer una obra propia. Él insistió en que tomáramos de base el texto de *Saganash* para tener oportunidad de que su compañía obtuviera una subvención para la puesta en escena. Yo traté de hacer una versión muy personal del texto y tomar la mayor distancia posible para tener oportunidad de hablar de las condiciones particulares que se viven en México. Sin embargo, me pareció que de algún modo, en varias partes del mundo, nos preocupan problemas similares.

V. D.: En su pieza *Fronteras* se ve la conexión con otros temas: la globalización actual en curso que lleva a una inseguridad bastante fuerte en cuanto a la identidad individual y colectiva, la hibridación donde las estructuras de la conquista histórica o de la percepción del otro y un repartimiento desigual del poder siguen subyacentes.

E. Ch.: En efecto. En general, el poder es uno de mis asuntos constantes. A veces pienso que soy monotemático. La globalización es un tema que recientemente apareció en mis intereses, un poco como una reacción tardía a lo que en las escuelas de teatro nos querían inculcar: la aspiración a la universalidad. Nos decían que para ser universal teníamos que borrar todas las marcas de localidad y de particularidad. Que no se notara que nuestras historias pasaban en México, y que de ser posible, escribiéramos historias atemporales. Todo esto me parece un despropósito atroz. Y entonces, a riesgo de renunciar definitivamente a la universalidad pienso que necesito escribir, como en *Fronteras*, las cosas que tienen que ver con nuestras particularidades culturales, con lo local.

V. D.: ¿Cómo ve la traducción, la traducibilidad de piezas de un contexto cultural / nacional a otro dentro del espacio globalizado de piezas de teatro, si se puede decir así? Sin más explicaciones acerca de las alusiones a los días festivos mexicanos, héroes nacionales etc. su pieza *Fronteras* resultó –imagino– bastante difícil y extraño / exótico para el público alemán.

E. Ch.: La traducción, puesto que implica un contexto de origen y un contexto destino, me parece fascinante. Siempre he pensado que se trata de una reescritura, una complicidad con el autor primordial.

Desde luego que me pareció muy extraño que pudiera interesarles *Fronteras* en la *Schaubühne*, justamente por las referencias locales. Tengo la impresión de que hicieron un trabajo de adaptación importante para reducir al máximo ese material que fuera de contexto corría el riesgo de parecer ilegible. Pero no es la primera vez que enfrento un caso así. Con mi obra *El cielo en la piel* que se tradujo al francés en 2008, asistí a un festival de dramaturgia contemporánea (*La mousson d'été*). Mi extrañamiento era muchísimo. La obra, que habla sobre los asesinatos cometidos contra mujeres (feminicidios, qué palabra rara), sobre todo en Ciudad Juárez me parecía intraducible y distante para los lectores espectadores franceses. Pero mi sorpresa fue enorme cuando no sólo fue bien recibida en el festival, sino que ganó un premio en el Centre National du Théâtre a las obras traducidas, luego de lo cual participó en varios festivales más dedicados a la dramaturgia contemporánea y finalmente llegó a escena en París el año pasado. No me preocupaba sólo la particularidad del tema, sino la del lenguaje. Me alegra respecto a la obra, que tenga vida y oportunidades de ser escuchada más allá de mis fronteras lingüísticas, pero no me gusta mucho que el tema, la violencia hacia las mujeres, sea un problema en común para muchas culturas con diferentes niveles de desarrollo. [...]

V. D.: ¿Puede decir algo sobre las diferencias –o similitudes– en cuanto a su recepción por parte del respectivo público? ¿Hay diferencias culturales en lo que se refiere al público alemán o mexicano, por ej., qué hay que tomar en cuenta para el estreno? O dicho de otro modo: ¿Cómo se ve la especificidad local –hay algo que se pierde, que se echa por fuera en el proceso de 'translation', de traducción de un contexto cultural a otro; algo que se alisa, se homogeniza hacia un contenido / una forma más global o más universal?

E. Ch.: Insisto en que es fascinante porque me resulta misteriosa. Es imposible que los códigos culturales que dieron origen a una obra viajen con ella y se inserten con docilidad en uno distinto. En ese proceso de viajar, de cambiar de contexto, en esa zona intermedia, la obra se transforma, se adecua, paradójicamente deja de ser la que era para ajustarse a esa otra que puede ser, con sus particularidades irrenunciables. Creo que la facilidad con la que hoy en día podemos acceder a la información de lo distante ablanda mucho los problemas de comprensión de otro contexto. Con diferentes grados de profundidad, según el interés, los espectadores pueden acceder a referentes complementarios para ampliar la recepción de una obra, de una película, de una novela.

Por alguna razón, quizá se trata de un prejuicio, siempre he tenido la idea de que el público alemán ve más teatro que el público mexicano. Esto me lleva a pensar que por esa misma razón son un público mucho más exigente. Con esta idea llegué aterrorizado a la lectura. Pero, para serle franco, mi absoluto desconocimiento de su lengua me preservó, para bien y para mal, de los detalles de la interacción. La lectura obtuvo una respuesta muy cálida, imagino que promovida por una mezcla de generosidad y de sorpresa ante lo estrambótico del contenido de la obra. Luego, estuve pocos días más y mi impresión sobre el público alemán es mínima.

V. D.: Para terminar: ¿Cuáles son sus proyectos para un futuro próximo? ¿En qué está trabajando actualmente?

E. Ch.: Actualmente preparo tres obras:

La semilla, es una obra interdisciplinar que escribí para una compañía de actrices que tienen como director de escena a un cineasta que también es un músico. Es una historia de amor muy amarga, pues se trata de un incesto que conjuga además una serie de prohibiciones de todo tipo. Esta obra se estrenará en octubre en la Ciudad de México.

Devoradores será una obra documental que explique la historia del estado minero de la región norte de México, San Luis Potosí, como un territorio que ha visto algunos de los procesos de tráfico y trata de personas más brutales de la historia del país. Justamente por su condición minera, fue el escenario de desplazamientos forzados de varias comunidades indígenas, de re poblaciones y masacres. Actualmente es un estado destino de "la bestia", el tren que atraviesa el país desde Guatemala hacia Estados Unidos. "La bestia" es el transporte que lleva hacia el norte una cantidad impresionante de migrantes suramericanos. Este es uno de los pasajes más desastrosos de la historia reciente del país, el tráfico y la trata de personas que direcciona hacia la explotación sexual, laboral, la mendicidad y el tráfico de órganos. Esta obra espera ser más una especie de instalación-documental que una narración ficticia. No usaremos recintos teatrales para su realización.

Finalmente, ¿*Sientes el frío que se acerca?* Será una obra que se integra a una tetralogía llamada *Cadáver estacional*. Se trata de la propuesta de una compañía de jóvenes actores que convocaron a cuatro directores y cuatro dramaturgos para realizar con ellos una tetralogía que tuviera como vínculo temático las cuatro estaciones del año (a mí me corresponde escribir la obra del otoño) y formalmente quieren recuperar el juego de los poemas dadaístas conocido en español como cadáver exquisito. Esto a mí me da pretexto para formular la obra partiendo

de una pregunta, ¿cómo será México ciento cincuenta años después, cuál el nivel de degradación social, de destrucción ambiental, habrá cambiado, habrá surtido efecto algún cambio salvador?

V. D.: ¡Muchísimas gracias por su tiempo, estimado señor Chías!

Marina, a figure of Otherness and of identity confrontation in Carlos Fuentes' *Ceremonias del alba*

Cécile Brochard

(Université de Nantes/L'AMo, Nantes)

1) Preliminary remarks

In his note introducing *Ceremonias del alba*, Carlos Fuentes underlines the Mexican duality, the coexistence of two tendencies he calls "voz alta" and "voz baja":

cuando hablamos en voz alta, seguimos hablando en voz baja: dulce deo indígena, dicen algunos; voz del conquistado, digo yo; voz del hombre sometido que debió aprender la lengua de los amos y dirigirse a ellos con elaborado respeto, rezo y confesión, circunloquios, diminutivos abundantes y, cuando los señores dan la espalda, con el cuchillo del albur y el alarido de la mentada.¹

Glocalization is therefore to be understood here as a language issue: the coexistence of two voices resulting from the history of the Conquest. On the one hand, the language of the conquered, on the other hand, the language of the conqueror: from this cultural encounter rises not only a deep interrogation on identity and perception of 'Otherness', but also emerges the question of incommunicability. Cortés and Moctezuma face each other in their quest for absolute power and between these two masculine figures, surrounded by masculine forces, a feminine character appears, Marina, who holds the essence of the play.

As underlined by Osvaldo Obregón, while many playwrights have focused their play on the two men, Cortés and Moctezuma, Carlos Fuentes introduces a third protagonist, Marina, and gives her profundity:

Comparativement à d'autres œuvres, où la Malinche apparaît également, Fuentes donne à ce personnage un relief exceptionnel, à travers sa triple condition d'interprète, de concubine du chef espagnol et de mère du premier métis mexicain [...] la pièce est une réhabilitation ou une revalorisation du personnage de la Malinche, confirmée par la suite par d'autres auteurs. (Obregón 2006: 250-251)

In the passage from history to myth, La Malinche effectively had to renounce her Indian characteristics to become a literary heroine in romantic literature (Aracil Varón 2011; Núñez Becerra 1996: 112). As a woman and as an Indian, she epitomizes minorities and passivity according to Octavio Paz' analysis. In his *Laberinto de la soledad*, Paz analyses the semantics of the word "chingada", linked with "lo abierto": as a figure of passivity and submission, La

¹ Carlos Fuentes (1998 [1991]): *Ceremonias del alba*. Mexico, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, p. 8. All pages between brackets come from this edition.

Malinche incarnates treason² but also the absence of identity since she loses her name to become "la Chingada" that is to say "la Nada" (Paz [1950] 2009: 223). But like other playwrights in the 20th century Mexican theatre (Aracil Varón 2011), Carlos Fuentes chooses to rehabilitate La Malinche giving her a "leading role" whereas she was only "alluded to" in the *Códice* which inspired Fuentes (Iarregui 2001: 110).³ Far from being a completely passive character, "va a ejercer un papel activo contra ese poder opresor [de Moctezuma]" (Aracil Varón 2011: 104). In a theatrical context where women's perspectives "finally gained visibility" thanks to an increasing presence of women in the Mexican theatre (Farnsworth 2007), what is the meaning of Marina's voice in *Ceremonias del alba*? This essay asks to what extent does Carlos Fuentes follow an established path in the interpretation of La Malinche and how different is his own perspective? How much does the play define contemporary Mexican identity and remain relevant outside Mexico or Latin America?

Because she belongs to both camps, Marina crystallizes the questions of identity negotiation: she represents the other for both sides and, at the same time, her presence questions each camp's identity; as a translator, she permits communication and cultural encounter, even if there is an upcoming war. As the only important feminine presence in the play, she also represents the most obvious incarnation of Otherness for both sides and allows, as stated by Marie-José Hanaï (2006: 222) "la découverte primordiale et éternelle de l'autre, celui-ci étant représenté par l'homme, mais aussi par l'étranger".⁴ Carlos Fuentes works on La Malinche's representation, simultaneously a goddess, a mother and a whore: Malintzin, Malinche and Marina:

Dans son Labyrinthe de la solitude Octavio Paz avait dès 1950 englobé le rôle de cette interprète de Cortés dans son analyse de l'identité mexicaine: Malintzin, la femme indigène offerte au Conquérant, devient Malinche, la traîtresse qui se soumet au plus fort et sacrifie son peuple à une alliance meurtrière avec l'étranger. (Hanaï 2006: 219)

After analyzing the contemporary representation of La Malinche as an ambivalent figure (Aracil Varón 2011), this article will examine Carlos Fuentes' specific choice of making

² As in many myths, the woman is a figure of treason: such as Eve deceiving Adam, the woman always has dealings with the snake, even if the reptile is not always a negative symbol as in Christian imagery (see Farnsworth 2007). In *Ceremonias del alba*, Marina precisely recalls her rape by Quetzalcoatl, the Plumed Serpent, and her possession by Cortés, being the Plumed Serpent for the natives.

³ On the passage from history to myth and the controversial image of La Malinche, see Aracil Varón 2011. In Carlos Fuentes' short-story 'The Two Shores', written in 1991 and also dealing with the Conquest, many critics question the possibility of *counterfactualism* and alternative history in the text, analyzing the part of invention and rewriting of the Conquest: see Jay 1997; Ribas 2009, 2011. Without pretending to deal with historiographical questions, our article will consider *Ceremonias del alba* as a literary matter.

⁴ On the complexity of identity and Otherness regarding the Conquest and the writing of history, see Guido Rings (2010: 22-45).

Marina endures the tragic burden of the play and of history, and the ways in which the woman comes to represent the universal incarnation of fate.

2) Language, communication and identity confrontation

In the "nota del autor", Carlos Fuentes puts language at the heart of Mexican identity: the verb is a response to the act of power, language is an act that can oppose the act of crime. Both Moctezuma and Cortés, despite their differences, embody power; in front of them, Marina is language:

Moctezuma o el poder de la fatalidad; Cortés o el poder de la voluntad. Entre las dos orillas del poder, un puente: la lengua, Marina, que con las palabras convierte la historia de ambos poderes en destino: el conocimiento del que es imposible sustraerse (9).

The woman is seen as a link between two particular cultures, two identities which are enemies but also 'alter egos' through their craving for power.

The connection between them is precisely language. As Marina tells Cortés many times, she is his "lengua", his capacity to translate words and communicate in this new world. Marina embodies the possibility to speak, literally, for both sides: the conquerors, but also "la corte azteca". In this perspective, Marina is truly the bridge between two cultures and two identities, between two chiefs and two men. Marina is certainly the figure of identity confrontation and her presence highlights the difference between two peoples, two visions of the world: as "mujer indígena", she is the Other for the conquerors and, as Cortés' mistress, she represents the Other for her own people.⁵ Hence her figure's duality in the play and in Mexican traditional representations: the mother and the whore, "la madre de la tierra y la chingada".

Florence Olivier (2006: 228) underlines the fact that "les amants étrangers" are quite present in Carlos Fuentes' works. Following the original couple formed by Cortés and La Malinche, Florence Olivier examines the link between language and sexuality, in both abstract and concrete meanings:

La question du désir, qui permet aux personnages la traversée de leur propre identité, soit la reconnaissance de leur altérité dans et par la rencontre de l'autre, est souvent liée à la question de la langue, dans laquelle se résume et s'exprime la culture des amants. La langue, dans un sens tout à la fois abstrait et concret, sera culture et chair, objet symbolique dans l'un et l'autre cas, en un métissage et un dialogue entre corps et âme,

⁵ Florence Olivier (2009: 291) stresses this fundamental link between language, translation and encounter: "Les traducteurs et traîtres à leurs nations ne sont autres que les figures symboliques les plus inspirées de cette rencontre [que fut la Conquête]: tiers entre les langues, les cultures, les nations en guerre mais aussi entre l'Ancien et le Nouveau Monde pour chacune des deux rives; entre la guerre des empires et le langage; entre le langage de la violence prédatrice et la violence libératrice du langage".

entre nature et culture de chacun des amants, entre leurs cultures et leurs imaginaires respectifs. (Olivier 2006: 228)

In this way, Marina represents both identity and Otherness, a paradox which is contained in the mother figure who gives birth to another being from her own womb. Delivering Cortés' son means unifying two cultures and giving birth to a new world, the newborn being symbolically the first Mexican: Marina completely fulfils here her role as the Mother (Hanaï 2006). Furthermore, the play ends on love, Cortés and Marina being reunited; Marina's last words are meaningful since she links their love and the emergence of a new world: "Voz del amor... Voz del Nuevo mundo..." (197).⁶ In this perspective, Marina makes communication possible: thanks to her ability to translate, Moctezuma and Cortés confront their identities and, beyond them, the Spanish conquest confronts the Aztec Empire. As a connection, Marina represents the possibility of dialogue and "rearticulates these two worlds" (Ilarregui 2011: 114).

Nevertheless, does her ability to translate imply actual communication? Because Marina can translate does not mean the translation works, and as a matter of fact it does not: in her delivering monologue, she exhorts her son to hate his father and to have his revenge. Identity particularities are not erased, but increased by this reunion, and here love does not seem to eradicate hate. Eventually, the embodied reunion of two cultures, the birth of a new human being, is spoiled by a will of retaliation. Marina's violent monologue explicitly underlines the relentless opposition:

Sal, hijo de la traición... sal, hijo de puta... sal, hijo de la chingada... adorado hijo mío, sal ya... [...] sal, hijo de las dos sangres enemigas... [...] sal lleno de rencor y miedo, sal lleno de burla y engaño y falsa sumisión... sal, mi hijo, sal a odiar a tu padre y a insultar a tu madre... Habla quedo, hijo mío, como conviene a un esclavo; inclínate, sirve, padece y ármate de un secreto odio para el día de tu venganza [...]; quema las casas de tu padre como él quemó las de tus abuelos, clava a tu padre contra los muros de México como él clavó a su dios contra la cruz, mata a tu padre con sus propias armas [...] (176-177).

In spite of her love for Cortés and their final reunion, the exhortation for hatred and revenge is deeply present: the conqueror murdered her people and the voice of the mother is not the voice of the lover. The lovers' fruit is not a peaceful conclusion and the act of painful delivery

⁶ Whether they undergo its tyranny or they choose it for love's sake, women in love with violent chiefs always come out as fascinating characters. *Femmes de dictateur* (2011) written by the French historian and philosopher Diane Ducret reveals this fascination in collective imagination: how could a woman love an executioner, a mass criminal? Novels such as Roa Bastos' *Madama Sui*, where the heroine is Stroessner's mistress, and Tomás Eloy Martínez' *Santa Evita*, a novel focusing on Evita Perón, the famous figure of Perón's dictatorship, question these women's relations based on submissiveness: submission to the absolute power, until death. Beyond these generic relations exemplifying men's physical and social superiority over women, the novelists are interested in the emergence of these fascinating feminine figures: through their iconic statuses, through the collective fantasies they built up, the novels contemplate the way these feminine myths deeply linked with power were created (see Brochard 2012).

– *Marina grita*, as the stage direction makes clear – symbolises the lingering confrontation, the necessity to rebel against oppression and her struggle against "that fragmentation that condemns her in the Mexican culture" (Harregui 2001: 116). Carlos Fuentes points to the fact that even if a son is born as a symbol of the encounter of two worlds, Otherness remains. In fact, Carlos Fuentes almost quotes his character in his "nota del autor": "Lo más fácil, entre nosotros, será morir; un poco menos fácil, soñar; difícil, rebelarse; difícilísimo, amar" (10), which becomes, in Marina's tirade: "Te será muy fácil morir; un poco menos fácil, soñar; difícil, rebelarte; difícilísimo, amar" (177). *Amar* is therefore the most difficult act, and even if Marina and Cortés are reunited at the end, the spectrum of her violent monologue continues to haunt the audience and the reader, preventing them from relying on the possibility of a peaceful resolution. As Beatriz Aracil Varón (2011: 106) writes, "más que las posibles resoluciones al problema del origen, lo que interesa a Fuentes son las preguntas".

3) Marina or the enduring Otherness

In this war for power, Marina embodies the Other for both sides. Fray Bartolomé de Olmedo even goes further in this Othering process, claiming to Cortés that she is a "mujer diabólica" (129), a "pitonisa pagana" (131): the accusation of paganism represents the highest degree of difference, a difference which can cause death. Here lies a traditional link between women and devilish sorcery, men accusing them of being witches because they represent the Other, Freud's famous black continent. And Marina is actually the only female figure in the play, the only woman surrounded by men and their quest for power. Until Cortés begins to desire her and decides to baptize her, he calls her "mujer": she doesn't have a name for the conqueror and her identity remains unknown. Men impose an identity on her and her first words are her three names, each one repeated three times:

Malintzin, Malintzin, Malintzin... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche...[...]

Tres fueron tus nombres. Mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzin, dijeron tus padres: el nombre de la diosa que una vez dominó estas tierras y las creó en la violencia del amanecer [...]. Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta nuestras tierras... Malinche, dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco... Diosa, amante o madre, yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos hombres (19-20).

These three names correspond to the three roles attributed by men, perfectly matching the archetypal representation of woman: for her fathers, Malintzin the goddess, for her man, Marina the whore, for her people, Malinche the mother. Marina tells us clearly that her story is made up by men. Therefore, her female condition is her only identity to men's eyes and her

Otherness as a woman defines her in Carlos Fuentes' play: far from being lowered by this androcentric hegemony, Marina represents rebellion facing tyranny, motherhood facing war, words facing silence.⁷

In spite of Marina's first hope, Cortés resembles Moctezuma in his loneliness and his tyranny: absolute power ostracizes men and drives them to madness. From this perspective, Marina is the only hope for change: in front of a central political power embodied by Moctezuma then Cortés, the will to change and rebel against oppression comes from Marina, that is to say from the periphery. Effectively, Marina doesn't belong to the centre: many times she is reminded of her condition, slavery, rejected and pushed down by Cortés – gesture is here explicit, Marina being on the ground several times.⁸ Moreover, her womanhood keeps her from any slight desire for commanding. Change and rebellion come from the fringe: giving his female character the desire for a peaceful and fairer world for her people, Carlos Fuentes incarnates a political message explicitly written in his introduction:

1968 le permitió al país darse cuenta de que la sociedad civil había rebasado al partido y al gobierno, y que era cuestión de tiempo, pero también de voluntad y de palabra, que la propia sociedad obligase al gobierno a responder a las iniciativas ciudadanas, surgidas desde abajo y desde la periferia y no, como ha sucedido tradicionalmente, impuestas desde arriba y desde el centro (9)⁹.

"Voluntad", "palabra", "abajo": these words totally apply to Marina, the slave whose ability to speak both languages led to a new world in Carlos Fuentes' play.

Defining Marina as "la lengua" (9), Carlos Fuentes stages the conflict between the official discourse, tempted by omnipotence and omnipresence, and a particular voice coming from the marginal figure of a slave woman representing the people oppressed and about to rebel. As "el Gran Tlatoani", Moctezuma is "El Señor de la Gran Voz", "El dueño de la palabra, la única voz con derecho a hablar" (47-48): how could a mere female slave fight him? The conflict also concerns language and, several times, she is violently requested to stop talking whereas she was speaking the truth, for instance reacting against Cortés' crimes:

MARINA

Has impuesto tu tiranía en vez de la de Moctezuma... ¿Tu Dios permite que en su nombre se cometan estos...?

⁷ In this perspective, Carlos Fuentes' vision of Marina is neither determined by passivity nor by treason: she isn't anymore *la Chingada* Octavio Paz describes. Fuentes is deeply influenced by the feminist vision in which the role of woman is sublimated and where positive feminine power is reactivated, such as in Mondragón's theatre: see Farnsworth 2007.

⁸ On the masculine violence towards Marina, exemplifying the meanings of *la Chingada*, see Paz 2009; Lagos de Kassai 1995: 167-169.

⁹ For Aracil Varón, "la propuesta de Fuentes es válida sobre todo como intento de profundización en una dimensión histórica y política del personaje de la Malinche, pero también de inscripción de este en una reflexión más amplia sobre la memoria y sobre ese 'encuentro de dos mundos'" (2011: 106-107). It seems to us that the strength of Fuentes' proposition also lies in the tragic dimension he gives to Marina, as we will analyse it below.

[...]

CORTÉS (arroja violentamente a MARINA al piso)

Cuida tus palabras, bruja; no sea que te devuelva a la esclavitud de la que te saqué; no sea que te entregue al más bajo de mis soldados.

MARINA, humillada, permanece tirada en el suelo; se repone; necesita hablar. (158)

Words against silence: this necessity to speak in spite of humiliation defines Marina, the woman who can't be kept silent because "[su] lengua es la de la tierra, y nadie puede acallarla" (71). *La Malinche* by Carlos Fuentes is a complex and positive character since she still is a mother and Cortés' lover, but she also fights for the liberation of her people (Aracil Varón 2011: 105).

This strong link between Marina and "la tierra" contributes to maternal symbolism and recalls the myths of the origins (Farnsworth 2011). Marina is a matrix, the image of the mother, even with her lover: tired, Cortés rests "en el regazo de MARINA" (105). She defines herself as "la Malinche", the mother of Mexican people, and literally delivers on stage. Obviously, this maternal symbolism is linked with the question of Mexican origins as Marina's identity represents more than itself (Iarregui 2001: 111). Precisely telling Quetzalcoatl's myth, the god blinded by his own reflection in the mirror, Marina tells the story of the origins and reminds the audience that one's perception of identity and Otherness – to perceive oneself as a self distinct from the others, but also as another same via the theme of duplicity – can be an ordeal. From this perspective, her labour on stage is highly symbolic insofar as Marina's role in the play has something to do with maieutics, a philosophical process consisting of helping people to deliver truths intellectually, thus raising the question of history and tragedy.

4) From history to tragedy: Marina, the figure of fate

Commenting upon the way Carlos Fuentes fictionalizes history in his novels, María José Bruña Bragado (2006: 225) writes that

Fuentes ne reste pas rivé à la 'mexicanité', comme on pourrait le penser; il est convaincu qu'en creusant dans l'âme individuelle, en essayant de dévoiler le mystère de son monde, il éclaircira en fin de compte celui de l'âme universelle.

This ability to deal at the same time with something universal and with Mexican identity seems to be one of the most singular ways of apprehending Marina: how could this Mexican figure be significant outside Mexico?

From the very start of the play, the stage directions yield themselves to a symbolic interpretation:

El escenario es único, dominado por un gran espejo al fondo, y comunicado por una rampa con el auditorio.

Oscuridad total. El rumor de una escoba que barre lentamente. Del fondo del auditorio, avanzando hacia el escenario, aparece una mujer indígena; levanta una tea en alto; es MARINA. Va vestida con la túnica o huipil, blanco, de franjas bordadas. Pelo largo, negro, enmarañado. (17-19).

The link between past and present is clearly made thanks to the mirror and the ramp, as if the events which are going to take place in the scene were the reflection of the present. Past and present are bonded and the ramp physically incarnates the bridge in history, implying that some answers to present issues are to be searched in the Mexican past. The beginning of the play blends temporalities as Marina tells the mythical story of Quetzalcoatl and links it to her own, "Yo viví esa historia y puedo contarla" coming and going as a chorus: Marina's monologue hence paradoxically contains all the voices of history.¹⁰

Incidentally, the term "chorus" may guide us to the tragic perception of the play as it also applies to Marina's theatrical part. To open the play with a narration that combines past, present and future, indeed gives her the role of the antique tragic chorus, omniscient and bearer of a moral interpretation as it comments on the heroes' actions. By this narrative opening, Marina is not only a character in the play but she carries the superior role of an essential tragic entity. Besides, when "el mercador y el pastor" enter the scene, she tells Quetzalcoatl's myth off stage. The audience can't see her, only her voice can be heard: Marina becomes disembodied, either an abstraction or an aede, the narrator of sacred stories. With this theatrical choice, Carlos Fuentes emphasizes abstraction. This double role, character and chorus, is particularly explicit in Moctezuma's murder scene: four men and a woman, whose identity remains unknown until Moctezuma's death ("la MUJER permanece obstinadamente cubierta" (167)), form a chorus, until the audience discovers that the woman and Marina were in fact one. Because she is the language, Marina has to assume this tragic narrative role, until action places her again in her character role.

As a tragic chorus herself, Marina knows the past, the present and it seems she can also tell the future: this ability to see further is seen as a danger by Fray Bartolomé de Olmedo when he calls her "pitonisa pagana" (loc. cit). Many times in the play, Marina's words are full of opacity, as if her knowledge or her dreams have allowed her to reach a place men can't: when she tells Cortés about her dream, "la mujer se le escapa a un mundo mágico incomprensible para él" (91). The play forcefully links womanhood with omniscience and divine perception.

¹⁰ For an analysis of the myth of creation in the contemporary Mexican theatre and its concrete staging, see Versényi 1992. Some critics have emphasized the difficulty of representation in Carlos Fuentes' play mostly because of this narrative proliferation (see Obregón 2006: 250-251), but the presence of the myth in *Ceremonias del alba* seems to lead to the antique tragedy.

Effectively, Marina is also a "pitonisa", an augur speaking sacred words, and the religious Aztec figure Cihuacóatl reminds Moctezuma of the female origins of his function. If "su atavío es el de una lujosa sacerdotisa" (28), that is a remainder of the past: "Ahora un hombre – yo – soy el gran sacerdote, pero antes lo era una mujer, llamada la Malintzin" (32), that is to say Marina herself, in one of her avatars. Originally, sacred words are women's prerogative, which is assumed as the reason why men are unable to understand events in the play.

The woman's ability to see the future and her relative omniscience are also conveyed by the allegoric interpretation of darkness and light. In this symbolic space, Marina comes from the audience, as part of the people, a role she will be bound to throughout the play, and her arrival is particularly meaningful. Effectively, Marina opens the play: her first words are her own name, declined in his three variations and her own words will also end the play. This circular construction emphasizes the character's importance and, in this perspective, carrying a torch is very significant: in the darkness, she is the only light that remains. The allegoric dimension is quite obvious: in these times of obscurantism, when men are blinded by their desperate quest for power and war, she is a figure of knowledge. Blindness is a recurrent element in the play, from the merchant and the shepherd dazzled by the striking light – "[l]a brillantez de la luz les obliga a taparse los ojos con los brazos" (21) –, to Quetzalcoatl enucleated, "cegado [...] semejante a un Edipo indio" (26) or Moctezuma blind to Cortés' mortality. As Diogenes wandering in daylight with a torch, searching for a man, Marina brings light to mankind and searches for humanity. As a matter of fact, she is the voice of wisdom in the play, first trying to rebel against Moctezuma's tyranny thanks to Cortés, then accusing Cortés of the same tyranny. In front of men blinded by gold and power, she utters words of unification:

Trata de entendernos. Danos una oportunidad. No mates el bien de mi pueblo tratando de matar sus males. No destruyas nuestra frágil identidad. Toma lo que está construido aquí y construye al lado de nosotros. No asesines a mi patria. No nos quites nuestra historia, pues también gracias a ella eres quienes eres. Alguien, alguien, nunca más nadie. (159)

We believe that Carlos Fuentes' singularity lies in this antique perception of La Malinche as a tragic entity; Marina's incarnation of the tragedy precisely allows the myth to go beyond the Mexican culture: the play was staged in Russia by Vladimir Petrov in 1998 (Villegas 1999)¹¹ and still questions today the way individual identities are able to confront imperialism. Enduring a tragic fate, crystallizing at the same time love, motherhood, treason and the sacrifice of innocence, Marina becomes a tragic figure 'par essence', such as Antigone, Jocasta

¹¹ Mexican contemporary theatre and socio-political commitment share strong bonds (Oseland 2013); as a matter of fact, the antique tragedy had also deep roots in the civil interrogation about *polis*, such as Sophocle's *Oedipus* which questions tyranny.

or Phaedra, an archetype of the human condition torn between plight and fate. Carlos Fuentes doesn't impose a unique vision of his character and this ambivalence might be his most interesting postulate in the play. As an image of sacrifice, this tragic dimension lets La Malinche achieve significance even outside Latin America since universality is a typical feature of all the great tragedies.

5) Concluding remarks

Marina is a complex figure in *Ceremonias del alba* as, in the very same character, her singular story and the Mexican destiny coexist. Both as a character and an entity in the play – on the one hand the native woman who tries to protect her people from tyranny and falls in love with the conqueror, on the other hand the Mother of a new people –, Marina confirms that history can't be understood without the perception of individual tragedies:

la Malinche reúne por un instante ambas esferas, nos recuerda que no hay historia comprensible si no se toman en cuenta las excepciones personales de la tragedia, ni tragedia personalizable, si no toma en cuenta las exigencias de la historia. (10)

Collective and individual destinies clash, just like history and tragedy, and eventually Carlos Fuentes' singularity is to transfigure a Mexican myth to a human archetype.

Because it stages identity confrontation, the translation between cultures and oppression versus power since the origins of Mexico, *Ceremonias del alba* questions the way Mexican society had, and still has, to deal with its identity torn between native particularities and the oppression of a government whose greed for power denies individual expressions. In Carlos Fuentes' play, glocalization is fundamentally a fight, "[I]a lucha por la palabra [...] [y por] el poder ciudadano de cada mexicano vivo y vivo ahora" (9). Adapting Mexican history for the theatre, Carlos Fuentes had to stage this struggle: hence, he had to choose the form of tragedy, insofar as its core is precisely 'agôn', the conflict.

To conclude, Carlos Fuentes follows an established path in the interpretation of La Malinche when he chooses her to be the face of translation: according to her historic role, Marina is the medium between languages from the start. Marina also embodies three faces in the play, the goddess, the whore, the mother, according to her traditional Mexican symbolism. But Carlos Fuentes' own perspective is quite different since he rehabilitates Marina and gives her depth as a tragic character: the tragedy does no longer lie in the conflict between two men, Cortés and Moctezuma, but in the presence of this female character torn between love and identity. Marina is no longer a passive character – *la Chingada* – but she reaches an active role in the Conquest. This is precisely the strength given to this female character which allows

Ceremonias del alba to define contemporary Mexican identity and still remain relevant outside Mexico or Latin America: the tragedy she suffers is born in a specific cultural and historical context and helps contemporary Mexican society to understand its complex identity, but at the same time, the tragic form enables the play to reach a global dimension through the universal questions of individuality and community, power and submission, love and desire.

Works cited

ARACIL VARÓN, Beatriz (2011): 'Imágenes de la Malinche en el teatro mexicano contemporáneo'. In: *Gestos* 51, pp. 93-113.

BROCHARD, Cécile (2012): 'Politique et sexualité: les femmes dans les romans du dictateur (*El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, *Madama Sui* d'Augusto Roa Bastos, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez)'. In: *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 7. <http://amerika.revues.org/3581> [29.03.2014]

Bruña Bragado, María José (2006): 'La fictionalisation de l'Histoire'. In: Claude Fell / Jorgé Volpi (eds.): *Carlos Fuentes*. Paris: Cahiers de l'Herne, pp. 223-227.

DUCRET, Diane (2011): *Femmes de dictateurs*. Paris: Perrin.

FARNSWORTH, May Summer (2007): 'La Eva Mexicana: Feminism in Post-Revolutionary Mexican Theatre'. In: *South Atlantic Review*, 72, 2 (Spring 2007), pp. 32-45.

FUENTES, Carlos (1998 [1991]): *Ceremonias del alba*. México-Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

HANAÏ, Marie-José (2006): 'Les femmes, l'Histoire et le temps'. In: Claude Fell / Jorgé Volpi (eds.): *Carlos Fuentes*. Paris: Cahiers de l'Herne, pp. 219-222.

ILARREGUI, Gladys M. (2001): 'Marina: A Woman before the Mirror of Her Time in Carlos Fuentes's *Ceremonias del alba*'. In: Santiago Juan-Navarro / Theodore Robert Young (eds.): *A Twice-Told Tale. Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*. Newark: University of Delaware Press, pp. 109-122.

JAY, Paul (1997): 'Translation, Invention, Resistance: Rewriting the Conquest in Carlos Fuentes's "The Two Shores"'. In: *Modern Fiction Studies* 43. 2, pp. 405-431.

LAGOS DE KASSAI, Soledad (1995): 'Teatro mexicano: culto a la Malinche en "Los Perros" y "Ceremonias del alba"'. In: Osvaldo Pelletierri (ed.): *El Teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 166-174.

NÚÑEZ BECERRA, Fernanda (1996): *La Malinche: de la historia al mito*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

OBREGÓN, Osvaldo (2006): 'Le théâtre de Carlos Fuentes'. In: Claude Fell / Jorgé Volpi (eds.): *Carlos Fuentes*. Paris: Cahiers de l'Herne, pp. 247-251.

OLIVIER, Florence (2009): *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*. Paris: éditions aden.

OLIVIER, Florence (2006): 'Les amants étrangers ou le colloque amoureux'. In: Claude Fell / Jorgé Volpi (eds.): *Carlos Fuentes*. Paris: Cahiers de l'Herne, pp. 228-233.

OSELAND, James (1998): 'Mexican spitfire: the theatre scene in the world's largest city gets ready to burst'. In: *American Theatre* 15.10 (December 1998), p. 71.

PAZ, Octavio (1950 [2009]): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.

RIBAS, Alberto (2011): 'Transatlantic Fuentes: Between "The Two Shores" of Multiculturalism and Glossocentrism'. In: *Mexican Studies/Studios Mexicanos* 27. 1 (Winter 2011), pp. 143-175.

RIBAS, Alberto (2009): 'Carlos Fuentes's "The Two Shores": between counterfactualism and cultural allegory'. In: *Romance Notes* 49.3, pp. 301-311. http://muse.jhu.edu/journals/romance_notes/toc/rmc.49.3.html [28.03.2014]

RINGS, Guido (2010): *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana.

VERSÉNYIV, Adam (1992): 'Ritual Meets the Postmodern: Contemporary Mexican Theatre'. In: *New Theatre Quarterly*, 8.31 (August 1992), pp. 221-225.

VILLEGAS, Lizeth (1999): 'Escenifican en Siberia obra de Carlos Fuentes'. In: *Mural*, Guadalajara-México: El Sol (July 1999).

Re-contextualización y re-politización: La conquista actualizada en *La Malinche* (1998) de Víctor Hugo Rascón Banda

Rowena Sandner

(Universidad de Gießen)

1. Introducción

La Malinche de Víctor Hugo Rascón Banda es una de las últimas obras teatrales del siglo XX que trata dramáticamente el tema de la conquista y de sus consecuencias hasta hoy en día. Fue escrita por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en el contexto del Quinto Centenario del 'Descubrimiento de América' retomando sus discusiones y debates, e incluye aspectos discursivos de la identidad y transculturalidad así como del postmodernismo.

La Malinche fue estrenada el 20 de octubre de 1998 en el Teatro Juárez de Guanajuato dentro del XXVI Festival Internacional Cervantino y provocó un verdadero escándalo y las más diversas reacciones por parte de la crítica y del público.¹ Las fuertes reacciones se deben al hecho de que la escenificación por parte de Kresnik está caracterizada por una evidente falta de respeto en cuanto a los 'mitos sagrados' mexicanos, por un efecto provocador que para muchos mexicanos fue simplemente inaceptable y, además, por numerosas obscenidades que refuerzan la crítica reinterpretación sociopolítica de los sucesos históricos dentro de un contexto contemporáneo.² Para los mexicanos, "Malintzin, doña Marina o la mal llamada Malinche" (Torruco Saravia 1987: 13) es un personaje histórico importante para la memoria cultural. Siendo una figura central, pero a la vez enigmática y controvertida en la historia de México, el personaje histórico de la Malinche se ha vuelto a través de los siglos todo un mito, –no un mito universal, sino nacional, mexicano– que fue utilizado sobre todo en la primera mitad del siglo XX en el marco de la búsqueda de un origen nacional y de una identidad

¹ El estreno en la ciudad de México se realizó el 29 de octubre en el Teatro Julio Jiménez Rueda; la última función tuvo lugar el 13 de diciembre después de sólo treinta funciones. Aunque las funciones fueron exitosas, la obra fue bajada de cartel, y es de suponer que se hizo por causa de la polémica que suscitó la puesta en escena. Los productores CONACULTA e INBA retiraron sus ayudas financieras, oficialmente por razones económicas. Dado que las funciones fueron agotadas, Rascón Banda ve en esto sólo un pretexto y, con ello, una forma de censura indirecta (véase Rascón Banda 2000b: 277).

² Al constituir la escenificación una obra autónoma, no se puede analizar en detalle pero sí se refiere al final del ensayo al montaje, también para demostrar el grado de la consciente polemización. La génesis del texto dramático así como la historia de producción de la puesta en escena se describen –junto con numerosas anécdotas– en la bitácora, una especie de diario del autor que comprende el período del 12 de junio de 1997 (fecha del encargo) hasta el 13 de diciembre de 1998 (fecha de la última función). La bitácora fue publicada junto con el texto dramático en la editorial Plaza y Janés en 2000. Todas citas se tomaron de esta publicación.

colectiva como "figura crucial del imaginario nacional" y "símbolo más poderoso del mestizaje" (Luiselli 2006: 203). Según Sandra Messinger Cypess también vale como signo:

El signo 'La Malinche' funciona como un palimpsesto de la identidad cultural mexicana que crece continuamente y cuyos niveles de significado van en aumento con el pasar de los años. Con cada generación el signo Malinche le añade diversas interpretaciones a su identidad, a su rol, al significado para los individuos y para México. (Citado en Seda 2005: 91)

El signo 'La Malinche', si bien se encuentra en constante alteración, tiene significados conocidos y bien establecidos: es la traductora ('la lengua') de Cortés, es también su amante, la mujer violada ('la chingada'), es la traidora, la mediadora, la puta, la madre y mucho más. Es una imagen fragmentada, heterogénea que equivale, con Zúñiga (2003: 47), a un "espejo roto" en el que "se reflejan mil rostros, mil discursos, mil posturas, mil lecturas". Por lo tanto, es un personaje que se 'inventa' de nuevo una y otra vez y que "debe ser periódicamente revisado y quizá descifrado" (Glantz 1994: 7).

Es justamente lo que Rascón Banda intenta hacer en su drama: revisar el personaje mítico de la Malinche y, con eso, abordar cuestiones de identidad cultural y nacional en el contexto de los crecientes y complejos procesos de la globalización. Teniendo en cuenta tanto aspectos discursivos como estéticos de la obra teatral y de su escenificación, este ensayo se propone explorar, en qué medida las identidades ofrecidas en el drama de Rascón Banda se pueden definir como identidades 'glocales' y cómo, por ejemplo, los conflictos étnicos, las diferencias de clase social y la discriminación racial en la sociedad mexicana actual se pueden concebir como resultados de un proceso continuo de globalización y de tendencias neo-liberales desde los años ochenta.

2. Conflicto étnico y discriminación de razas bajo el signo de la globalización

En *La Malinche*, Rascón Banda ofrece en varios sentidos una reinterpretación del personaje histórico: Por su complejidad y ambigüedad en el drama sirve primero para reflejar los conflictos étnicos y las diferencias de clase sociales en el contexto del fin del siglo veinte y, con eso, para abordar el problema de la creciente globalización y las tendencias neo-liberales desde los años ochenta. La palabra clave del drama es, según George Woodyard (véase 2004: 70), la traición, en tiempos antiguos como modernos y por consiguiente, una fuerte politización de la acción: "En cierto sentido la obra entera es un examen de la culpabilidad de la Malinche al traicionar al pueblo indígena, tal como los políticos en tiempos modernos han traicionado al pueblo mexicano por su relación con Estados Unidos" (ibid.). Después del dominio del Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante décadas con su proteccio-

nismo económico, México realizó en sólo dos décadas un cambio radical hacia una democracia con una apertura económica y una sociedad pluricultural oficialmente proclamada.³ En las últimas décadas del siglo XX, México vivió sucesivas y profundas crisis, desde el trauma de Tlatelolco en 1968 hasta el cambio histórico gubernamental en 2000 pasando por las crisis petroleras en 1982 con la subsiguiente insolvencia estatal, los terremotos en 1985, el cambio de la Constitución con una modificación de la situación legal de la población indígena en 1992, el levantamiento armado de los zapatistas que coincide con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio (TLC)⁴ en 1994, los problemas de los carteles de la droga, la emigración masiva hacia los Estados Unidos y muchos acontecimientos más. Fue un período especialmente perturbado en el que México como nación y los mexicanos como individuos estaban en constante búsqueda de sí mismos y de su sitio en un mundo cada vez más globalizado, teniendo que enfrentarse tanto a las presiones globales como a las convulsiones locales y nacionales.

Retomando temas de conflicto actuales como el racismo, el Tratado de Libre Comercio (TLC), la sociedad de consumo y las relaciones económicas con los Estados Unidos, el autor intenta con su drama destacar las tensiones que ha generado ese cambio rápido entre el 'viejo' y el 'nuevo' México y, a la vez, mostrar la intensificación de las diferencias sociales resultantes de este desarrollo. Por lo tanto, el personaje de la Malinche sirve también para una crítica de los procesos de la globalización y de sus consecuencias: por ejemplo, una americanización en el ámbito cultural, propulsada por las élites políticas y la clase alta. Finalmente se demuestra por medio de su figura de manera humorística que son especialmente estas clases sociales las que representan la verdadera amenaza para México, teniendo el poder en sus manos y, con él, el comando sobre el futuro del país.⁵

Formalmente, *La Malinche* se compone de treinta y siete escenas, que aparecen, similares a capítulos de una novela, listadas al principio del texto dramático en un índice con cifras romanas, títulos y páginas. A la fragmentación a nivel estructural corresponde una fragmentación en cuanto al contenido al incluir múltiples intertextos. Las diferentes escenas contienen una serie de fragmentos de textos tanto ficticios como no-ficticios, provenientes de fuentes muy variadas. Se encuentran citas de crónicas, por ejemplo de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo ([1632] 1984) y de la *Visión de los vencidos* (1959) de Miguel León-Portilla, así como fragmentos y adaptaciones de textos poéticos del Náhuatl y de *Utopía*

³ Véase Chorba 2007: 162.

⁴ Respectivamente NAFTA (North American Free Trade Agreement).

⁵ Véanse Seda 2005: 92 y Woodyard 2004: 73.

(1516) de Thomas Morus; además se incluyen canciones enteras, manifiestos políticos, la discusión de ensayos (por ejemplo del *Laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz) como también referencias a informes actuales de periódicos y revistas.⁶ La importancia de los intertextos se debe también a su gran cantidad: se han consultado dieciocho fuentes de las que hasta diez fueron integrados de una u otra forma en el texto dramático. Es decir, casi cada tercera escena contiene un fragmento o una cita. En este conjunto, el drama ofrece un amplio panorama de las discusiones virulentas en el México de finales del siglo veinte, expresando problemas básicos y debates tanto históricos como contemporáneos de la nación mexicana.

La fragmentación de la obra en escenas episódicas permite retomar múltiples temas que establecen los paralelos entre la historia y la realidad actual de México y que ponen de manifiesto sus estructuras –más bien destructivas y abusivas– económicas, sociales y políticas, para lo cual el autor muchas veces recurre al medio de la ironía y parodia. De este modo, se abordan, entre otros temas, la difícil situación económica del país en creciente dependencia de los Estados Unidos y, bajo su influencia progresiva, la permanente marginación de los indígenas de la vida social y económica, su discriminación hasta un evidente racismo, así como el carácter hipócrita de los políticos, caricaturizando igualmente a los tres grandes partidos políticos del país, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), el PAN (Partido Acción Nacional) y el PRD (Partido de la Revolución Democrática). Todas las figuras del ámbito político permanecen estereotipadas y anónimas, como por ejemplo 'los Diputados' y 'el Licenciado', quienes –sin especificar– corresponden plenamente al estereotipo del político. No obstante, en el caso del 'Presidente', la anonimización permanece sin efecto. Quizás sea ésta la razón por la que su figura queda reducida a calmar a los miembros del Congreso de la Unión y a apaciguar las peleas entre los partidos; sin embargo, incluso esta función reducida contiene ya una fuerte ridiculización de su oficio y de su persona. Los políticos actuantes se enfrentan a otras figuras del México contemporáneo, como por ejemplo al subcomandante Marcos o a los indígenas de Chiapas. Así, la fusión del presente con el pasado encuentra su correspondencia también en el repertorio actualizado de las figuras: a los aztecas de entonces corresponden los indígenas de hoy; al hijo ilegítimo de Malinche, Martín Cortés, un joven negociante distinguido ('Joven de Coyoacán'); al último soberano azteca, Cuauhtémoc, el subcomandante Marcos, etc.

⁶ De algunos periódicos por ejemplo se han extraído los artículos 'Después del neoliberalismo' de Carlos Fuentes (*Reforma*, 10 de abril de 1998), 'La extranjerización bancaria' de David Márquez Ayala (*La Jornada*, 10 de abril de 1998), 'La masacre de Acteal' (sin autor; *Proceso*, diciembre 1997) y 'Los acuerdos de San Andrés' (sin autor; 'Desacuerdos y posición oficial', *Milenio*).

Por otra parte, tal estructura impide una construcción lineal y continua de la acción. No existe, por lo tanto, en *La Malinche* una acción homogénea en el sentido de una historia cronológica con principio y fin. Más bien se presentan los episodios claves de la historia antigua de México (el primer encuentro de los españoles con los mensajeros de Moctezuma, la avanzada hacia Tenochtitlan, la matanza de Cholula, la tortura de Cuauhtémoc, la caída de Tenochtitlan, etc.) contraponiéndolos –por parte en sucesión directa– a acontecimientos actuales de la historia contemporánea, lo que produce una relación obvia entre los acontecimientos históricos y la situación actual de México. En esa superposición continua de la historia y del presente de México, las reuniones de Malinche con su psicoanalista (seis en total) aparecen como un punto de referencia, un nivel intermedio al que se vuelve una y otra vez y en el que se reflejan los sucesos de su propia perspectiva en una atmósfera quieta, en parte casi poética. En esas reuniones, el perfil psicológico de la Malinche puede valer como el reflejo de la sociedad mexicana actual.⁷

3. La terapia de Malinche: revisión y rehabilitación a través de la confrontación con el pasado

En lo que se refiere a la representación de la protagonista hay una multiplicación de la figura. En conjunto aparecen tres Malinches: una joven, una adulta y una vieja. Son representadas por diferentes actrices y marcan cada una de ellas el respectivo período de vida de la Malinche histórica, simbolizando a la vez el pasado, el presente y el futuro del país, lo que acentúa la importancia intemporal del personaje histórico. De esta manera, se recorren todas las etapas y lugares de la vida de Malinche y se demuestran las múltiples facetas, características y atribuciones relacionadas con esa mujer desde su adolescencia hasta su vejez, refiriéndose simultáneamente al desarrollo nacional.⁸

⁷ Según Laurietz Seda, en base a una entrevista personal con Rascón Banda (conversación del 10 de julio de 2004; véase Seda 2005: 94), la mujer que en la obra va al psicoanalista es una diputada que se vuelve loca después de un asalto por parte de los otros diputados y que, por consecuencia, piensa ser La Malinche. El hecho de que esa figura aparezca en el drama con el nombre de la Malinche, es, según el autor, una errata. Esa 'errata' revela dentro de las múltiples interpretaciones posibles de la obra una dimensión más: el así llamado 'complejo de la Malinche', es decir Malinche como trauma nacional y origen de un complejo de inferioridad (véase Seda 2005: 94; para el complejo de la Malinche véase también Leitner 2009: 180ss.). Además, esa 'errata' remite a la interpretación de la obra por parte de Kresnik, ya que en la puesta en escena, todas las mujeres –incluso unos hombres– figuran como Malinche.

⁸ En el texto dramático, sin embargo, no siempre queda claro cuál de las Malinches está actuando. Por ejemplo se inicia la escena IV 'Malinche va al psicoanalista' con la Malinche adulta y termina, según las acotaciones, con la Malinche joven, lo que también podría ser una errata. En numerosas otras escenas sólo se habla de 'La Malinche' así que el lector no sabe de cuál de las tres se trata en concreto.

Las tres Malinches ocupan su papel originario de traductora y 'Eva mexicana' respectivamente traidora y puta, oscilando por lo tanto entre amor y odio, admiración y desprecio.⁹ La acción se inicia en el centro de poder político de México, el 'Congreso de la Unión', donde la Malinche adulta surge como diputada perredista, reclamando desde el escenario, que es la tribuna de la cámara de diputados, su sitio entre los grandes del país. Siendo el escenario a la vez la tribuna del Congreso, la sala se convierte en las filas de los diputados y el auditorio respectivamente en los miembros del Congreso. Formando parte desde un principio de la acción teatral, se advierte al público su propia responsabilidad individual política. Los actores que representan a los diputados de los otros partidos políticos se encuentran entre los espectadores –primero durmiendo, tomando café, hablando por teléfono– después lanzando de ese lugar sus gritos de protesta en contra del discurso pronunciado por la Malinche y precipitándose luego hacia el escenario. Por su mezcla entre escenario y sala, las tres primeras escenas pueden valer como preludeo o prólogo, tanto más porque en esas escenas se exponen los puntos de vista fundamentales y contrarios sobre la Malinche y, con eso, sobre el origen de la nación. En la primera escena ("Letras de oro"), Malinche entra en acción como portavoz de los habitantes de Coatzacoalcos, "de los que me eligieron" (15) –en breve, de los indígenas– como patriota así como representante de sus propios intereses. Habla en el micrófono:

MALINCHE.– Pero entre todos esos patriotas falta un nombre. El nombre de una gran mujer. [...] Madre de todos los mexicanos, aunque a muchos les pese. Una mujer sin cuya obra y labor no hubiera sido posible fundar esta nación. Ha llegado el momento de reconocer sus méritos y su valioso papel en la fundación de este país. Ha llegado el momento de rendirle tributo a la mujer que nació en Painala y de honrar su memoria escribiendo su nombre con letras de oro, allí junto a los otros próceres. [...] ¡Me refiero a Malintzin Tepenal! (16s.)

Con esto se presenta al público, ya muy al comienzo del drama, una de las múltiples facetas de La Malinche, en este caso la de la madre del país y fundadora de la nación mexicana. Las reacciones de unos de los diputados ("¡Vieja loca!", "¡Cómo se te ocurre!", "¡Que la bajen!", 17) remiten al mismo tiempo y de manera bastante humorística a la controversia que esta interpretación de la Malinche provoca en el pueblo mexicano, representado por los diputados. A las protestas de los diputados sigue directamente la respectiva contraposición en forma de un corrido cantado a capella por la Malinche joven ('La maldición de la Malinche' de Gabino Palomares), ya que la canción lamenta el así llamado malinchismo, la preferencia de todo lo foráneo en perjuicio de lo nacional:

⁹ Véase Seda 2005: 92.

Se nos quedó el maleficio
de brindar al extranjero
nuestra fe, nuestra cultura,
nuestro pan, nuestro dinero.

Y les seguimos cambiando
oro por cuentas de vidrio
y damos nuestra riqueza
por sus espejos con brillo.

Hoy, en pleno siglo veinte
nos siguen llegando rubios
y les abrimos la casa
y los llamamos amigos.

Pero si llega cansado
un indio de andar la sierra
lo humillamos y lo vemos
como extraño por su tierra. (20)

Después de los tumultos que la canción provoca en las diferentes fracciones y que terminan con algunas heridas de la Malinche, sigue por último y como punto final del prólogo la versión patriarcal-conservadora de la historia, recitado en el discurso de un diputado panista que gana la lucha por el micrófono. En la escena titulada 'El verdadero padre', este diputado defiende a Hernán Cortés frente a Miguel Hidalgo como 'verdadero' padre del país en un resumen tanto conciso como elocuente del discurso triunfalista:

[...] Nuestra patria nació cuando a estas tierras llegaron los valerosos hombres de Castilla. Los que nos trajeron la lengua que hablamos, la religión que tenemos, su cultura, su civilización, su ciencia, su industria, su identidad. Un hombre valiente, un genio militar, un estratega, un visionario los condujo por estas salvajes tierras aún por descubrir. [...] ¡Hablo del ilustre don Hernando Cortés! (23s.)

Así, Rascón Bande reúne en *La Malinche* las diferentes versiones existentes tanto de los dramaturgos orientados hacia el patriarcado como de las posiciones decididamente feministas y posmodernistas de, por ejemplo, Rosario Castellanos y Sabina Berman.¹⁰

La síntesis de las diferentes perspectivas se conecta en el ámbito estético con una síntesis del realismo poético y real propio del autor. La ilimitación del tiempo y las identidades indeterminadas –por ejemplo de la protagonista misma–, los elementos poéticos en los diálogos y en los monólogos, por parte el resultado de los intertextos, remiten a la estética del realismo poético mientras que el realismo real se manifiesta tanto en los elementos lingüísticos, sobre todo coloquiales, como en los textos de prensa. De la conexión estética y textual

¹⁰ Véase Luiselli 2006: 212. Su artículo ofrece un resumen de la imagen de La Malinche en el teatro mexicano a finales del siglo veinte. Véase también Sandner 2012: 298-343, en especial para el drama *Águila o sol* (1984) de Sabina Berman.

de diferentes perspectivas y representaciones resulta el tono tragicómico de la obra. Unas escenas, entre ellas las sesiones de terapia, incluyen decididamente elementos trágicos. Esto ya se puede ver en la primera sesión en la que se tematiza el complejo de culpabilidad de la Malinche recurriendo a su pasado y haciendo mención de su violación, la que se escenifica como recuerdo de ella mediante una violación colectiva en otra área del escenario. A pesar de los elementos trágicos, las sesiones tienen igualmente efectos cómicos –dependiendo de la situación–, por ejemplo cuando Malinche contesta "Me odian" a la pregunta de la analista sobre los problemas con sus hijos (28); a lo que la analista replica: "Es natural. Se deben encontrar en la etapa de rechazo" (ibid.).

Lo cómico resulta, por lo tanto, en primera línea de la superposición de los diferentes niveles de tiempo que, a la vez, sirve como una revisión crítica de las imágenes establecidas sobre la Malinche. Así, en una sesión se discute también la imagen de 'la Chingada', citando la analista a Octavio Paz, al que Malinche conoce tan poco como a las figuras de la mitología griega a las que recurre la analista como modo de comparación. Sus reacciones enfadadas por el mito negativo de 'la Chingada' elaborado por Octavio Paz, incluyen una ironización fuerte del mismo:

ANALISTA.– (*Lee.*) "La pasividad de la Chingada es aún más abyecta. No ofrece resistencia a la violación, es un mundo inerte de sangre, huesos y polvo..."

MALINCHE.– ¿Eso dice? ¿Y él estuvo allí? [...]

ANALISTA.– (*Lee.*) Su mancha, la de usted, es constitucional y reside, según se dice en este texto, reside en su sexo. [...] "Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida..."

MALINCHE.– Sí. En eso tiene razón. Después de serle útil me olvidó.

ANALISTA.– Como Jasón a Medea.

MALINCHE.– ¿Quién es Jasón? ¿Otro cabrón? Digo...

ANALISTA.– (*Lee.*) "[...] el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche."

MALINCHE.– O sea que soy traidora. O sea que no me perdonan. ¡Chinguen a su madre todos! (112s.)

En cuanto a lo cómico de la obra, se relaciona con tales elementos de ironía el uso frecuente de anacronismos: en una escena Bernal Díaz del Castillo reporta "desde la Vera Cruz" (41) para la agencia Efe, vía celular, el resultado del encuentro entre Cortés y los mensajeros de Moctezuma, y Jerónimo de Águilar le pregunta a la Malinche joven si quiere ser la "secretaria ejecutiva bilingüe" (42) de Cortés; en otra escena aparece la Malinche joven como reportera de televisión para la entrevista con Vasco de Quiroga, informando en directo desde la Alameda Central sobre los niños de la calle. Mientras que la Malinche joven, por completo desinteresada en problemas sociales y mucho más interesada en su propia carrera, se revela como arribista ignorante, superficial y egocéntrica, el cronista incorpora el papel del cooperante al que le importa seriamente la situación de los niños de la calle.

Aparte de eso, el tema de la traducción desempeña un papel importante en la obra de Rascón Banda, retomándolo tanto de manera cómica como trágica. De modo humorístico, el autor se sirve de la traducción, por ejemplo, en la escena V ("Traducción simultánea") como posibilidad de una reinterpretación de los sucesos históricos. Así, la fe en la divinidad de Cortés ya no se debe a la fe en el regreso de Quetzalcóatl, sino a los malentendidos, resultado de la doble traducción por Jerónimo de Águilar y Malinche:

CORTÉS.– (A *Jerónimo*.) Diles que yo vengo de parte de un gran emperador, Señor de la mayor parte del mundo.

JERÓNIMO.– (A *Malinche*.) Diles que él viene de parte del Señor del Mundo.

MALINCHE.– (A *mensajeros*.) Díganle a Moctezuma que él es el gran Señor del Mundo. Los mensajeros se atemorizan. (36)

En una interpretación sería respectivamente trágica, el tema surge en la escena XXIII ("Invención de la verdad") siendo a la vez la cuarta sesión de terapia de Malinche y sirviendo de nuevo para la revisión de una de las imágenes tradicionales de Malinche. En una especie de confesión se abre Malinche a su analista quedando claro que no se trata de una mujer ingenua, fácilmente manipulable, sino por el contrario de una mujer que ella misma opera de manera manipulativa y estratégica.¹¹ En ese segundo monólogo se muestra una Malinche idealista que aceptó la tarea de traductora en plena conciencia para ser intermediaria entre dos mundos por completo ajenos con el fin de crear paz:

MALINCHE.– Eran dos lenguas. Eran dos mundos. No. Dos universos. Tan lejanos, tan opuestos, imposibles de unir y hacer uno solo. Y entonces lo decidí. Yo era la lengua, yo era la intérprete. Ser traductora era mi oficio. Me di cuenta de que los que llegaban no se podían entender con los que acá vivían. Los vencedores jamás se entenderían con los vencidos. Tan diferentes eran. Y me di valor. Me atreví. Mentí a unos y a otros. Cambié las palabras. Me propuse convertir en verdad la gran mentira del entendimiento. Una mentira de dos caras. Por eso pudieron convivir sin hacerse la guerra durante todo un año en Tenochtitlan. Yo inventaba una verdad hecha de mentiras cada vez que traducía de ida y de vuelta entre los dos mundos. Una verdad que sólo podía ser verdad para otro mundo, para otro ser que estaba todavía por llegar. Lo intenté. No me arrepiento. Sólo lamento que la ambición de unos y la desesperación de los otros acabara con mi intento. Yo estaba sola entre los dos. Al lado, a la sombra, sin más poder que mi lengua. Despreciada de unos y de otros. Usada. Lo intenté. Juro que lo intenté. ¿Qué es la verdad? ¿Qué es la mentira? Yo sólo quería un ideal. (95s.)¹²

Malinche, de este modo, no se presenta como traidora, sino como inteligente, juiciosa y muy adelantada a su tiempo, prácticamente como "Supremo Mediador" (Meyran 2004: 49). Ella es la única persona que sabe arreglárselas en los dos mundos y que consigue entender a ambos

¹¹ La imagen de la Malinche ingenua cuya credulidad contribuyó esencialmente a la opresión de los pueblos indígenas, se transmite en el drama *Yo, maldita india...* del español Jerónimo López Mozo (véase Rings 2010: 136).

¹² Este monólogo se basa, como informa el texto dramático (96), en la tesis de Bolívar Echevarría en Margo Glantz (1994). En la escenificación se orina y se vierten varios cubos con 'excrementos' sobre la Malinche.

lados. El objetivo de la mediación entre esos dos mundos con vistas a una convivencia pacífica impide, en las palabras de Malinche, una traducción fiel; más bien exige una labor de interpretación que deja ambos lados en su creencia de una supuesta comprensión mutua, si bien esto significa, como admite Malinche francamente, la creación de la verdad mediante mentiras. El hecho de que Malinche mienta con propia responsabilidad y con premeditación no ofrece, sin embargo, una imagen negativa, sino más bien positiva de ella, ya que lo hace por razones idealistas y pacíficas y, con eso, de buena intención para crear una 'verdad' nueva y aceptable para ambos lados. La tragedia personal de Malinche no sólo consiste en el hecho de que su plan fue condenado al fracaso sino también de que ella misma se convirtió, con ello, en el objeto de desprecio para ambos lados.

El intento de Rascón Banda de rehabilitar a la Malinche en su obra y de desconectarla de la imagen de traidora, manteniendo a Cortés, no obstante, en su papel antiguo del conquistador despiadado e impasible, como también del hombre de Estado puramente calculador, se demuestra en otra escena, en la segunda sesión de terapia ("La primera decepción"): consultada la Malinche vieja acerca de su primera decepción, cuenta de la matanza de Cholula, quedando claro que se siente traicionada por Cortés y atormentada por remordimientos y reproches que se hace a sí misma. Mientras que ella asegura su inocencia ("Yo no sabía...", 45), aparecen en el fondo del escenario Cortés y la Malinche joven en lo alto de una pirámide. El diálogo que sigue comenta la matanza, evocada mediante gritos y ruidos de lucha, de manera casi poética. Como demuestra la siguiente comparación del diálogo y de la canción, se revelan, con ello, similitudes tanto en la forma como en el contenido con la siguiente escena la que canta en un corrido la matanza de Acteal haciendo referencia a ella:¹³

MALINCHE.— ¡Nada en su corazón
tenían los de Cholula!

CORTÉS.— La traición se castiga
con la muerte.

MALINCHE.— Nomás con perfidia
fueron muertos.

CORTÉS.— Su muerte es mi vida.

MALINCHE.— ¡Nomás como ciegos
están muriendo!

CORTÉS.— El que da primero, da

Hasta el cielo se nubló

aquel día de Navidad

cuando la muerte llegó

al campamento de Acteal.

Era un ataque anunciado

alguien no vino a avisar

¡váyanse para otro lado,

¹³ El 22 de diciembre de 1997, cuarenta y cinco indígenas (muchos de ellos niños y mujeres) cuando estaban rezando en una iglesia en Acteal, fueron asesinados por grupos paramilitares que han sido relacionados con el partido gubernamental de entonces, el PRI (véase Chorba 2007: 163ss.).

dos veces.	que los vienen a matar!
MALINCHE.– Nomás sin saberlo están muriendo!	Pero no quisimos irnos
CORTÉS.– Lo hecho, hecho está. [...]	nos pusimos a rezar
MALINCHE.– ¡Horror y muerte! ¿Cuántos han muerto hoy?	le pedimos a Diosito que nos mandara la paz.
CORTÉS.– ¿A quién le importa?	
MALINCHE.– ¿Mil? ¿Tres mil? ¿Cinco mil?	En silencio y de rodillas
CORTÉS.– Ve a contarlos. [...]	el pueblo estaba rezando
MALINCHE.– ¿Era necesario hacer esto?	cuando entraron los priístas con sus rifles disparando. [...] (49)
CORTÉS.– Razón de Estado, que tú no entiendes.	
MALINCHE.– Hay muchas cosas que yo no entiendo. (46s.)	

Como ilustra este ejemplo, la mezcla entre pasado y presente resulta más evidente en la contraposición directa de los sucesos históricos y actuales y se usa, en particular, con vistas a una nueva amenaza 'imperialista' proveniente de los Estados Unidos.

4. No se acaba la conquista: la nueva amenaza

En sus discusiones previas a la puesta en escena, Rascón Banda y Johann Kresnik coincidían rápidamente en una metáfora central de la conquista como expresión de los debates actuales acerca de la globalización, del neoliberalismo y de la democratización: "La conquista española será la conquista estadounidense. Los indios serán los de Chiapas. Cholula será Acteal. Veremos las consecuencias del Tratado de Libre Comercio y los desacuerdos de San Andrés" (159). Por consiguiente, los conquistadores españoles aparecen al encuentro con Moctezuma como borrachos turistas estadounidenses de Cancún para simbolizar una conquista que perdura hasta hoy en día, una conquista moderna que se manifiesta en múltiples niveles diferentes, lo que se expresa en el texto dramático sobre todo en la escena titulada "Las siete plagas" en la que Malinche vieja y Malinche adulta deploran las plagas del México antiguo (la viruela, el sarampión, el tifus, etc.) y del México actual:

MALINCHE VIEJA. Pero ahora hay nuevas plagas que están matándonos.
MALINCHE ADULTA. Halloween mata Día de Muertos.
MALINCHE VIEJA. Mall mata tianguis.

MALINCHE ADULTA.– Harvard mata UNAM.
MALINCHE VIEJA.– TLC mata comercio.
MALINCHE ADULTA.– Taladores matan bosques.
MALINCHE VIEJA.– Ozono mata chilango. (98)

El creciente acercamiento a la cultura estadounidense en forma de una americanización de la cultura mexicana no se concibe como algo positivo, sino como amenaza, siendo precisamente Malinche la que expresa el miedo de la pérdida de la propia identidad cultural. Según el malinchismo, ella debería defender tales influencias ajenas. Otra vez, Rascón Banda usa la figura de la Malinche para la revisión de las imágenes negativas establecidas sobre el personaje histórico y para la crítica de la globalización, que, según García Canclini (2002: 47), es el "resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos que implican diversas conexiones 'local-global y local-local'".¹⁴

La globalización, en el drama particularmente la americanización, que poco a poco va sustituyendo los propios valores y tradiciones, no sólo se limita al ámbito cultural. Las consecuencias económicas, por ejemplo, son denunciadas como un peligro en la escena XVII ("El camino está abierto") por un diputado perredista desde el escenario/la tribuna y, con esto, en forma de un discurso directo al público. Su discurso contiene una crítica abierta de la política neoliberal del gobierno mexicano que se inicia con estas palabras: "Estamos perdiendo la nación mexicana."¹⁵ Con ello, esta escena está conectada directamente, en cuanto al contenido, con la escena anterior ("El cerco de Tenochtitlan") en la que Marcos y Cuauhtémoc deploran alternativamente y en una atmósfera triste-poética (similar a la escena entre Cortés y Malinche sobre la matanza de Cholula) el cerco y la caída de Tenochtitlan y que termina con las palabras siguientes:

MARCOS.– Llorad, amigos míos.
CUAUTHÉMOC.– Tengan entendido que por estas razones estamos perdiendo la nación mexicana. (77)¹⁶

La pérdida de la nación propia, la que se encuentra cultural- y económicamente cada vez más bajo la influencia y el dictado de los Estados Unidos, toca a todos los campos de la vida social y tiene su reflejo igualmente en la vida diaria mexicana. Por lo tanto, la escena XXXIII titulada "Nuevo cuerpo, nueva piel" constituye una acusación a la sociedad industrializada y

¹⁴ Véase también Seda 2005: 91.

¹⁵ El discurso hace referencia al artículo 'La extranjerización bancaria' de David Márquez Ayala, publicado el 10 de abril de 1998 en *La Jornada*.

¹⁶ Esa escena está basada en la *Visión de los vencidos*. Las últimas líneas hacen concretamente referencia a los 'Cantos tristes de la conquista' (*icnocuicatl*) – "cantares tristes, verdaderas elegías, obras de los *cuicapicque* o poetas nahuas postcortesianos" (León-Portilla 2000: 159). En el primer *icnocuicatl* titulado "Se ha perdido el pueblo mexicana" (1523) se puede leer: "Llorad, amigos míos, tened entendido que con estos hechos hemos perdido la nación mexicana" (ibid.: 160).

de consumo. La escena se abre con unos eslóganes publicitarios sobre nuevos productos cosméticos y dietéticos, con el estilo de la publicidad televisiva del gigante mediático Televisa. La Malinche, según las anotaciones "gorda y morena" (131), es seducida por "bellas y bellos modelos rubios que salen de la televisión, mostrando sus productos" (ibid.). En la puesta en escena, los modelos recitan sus eslóganes con acento norteamericano, caracterizándolos claramente como gringas y gringos, mientras que una de las Malinches, sentada sobre un televisor, se está haciendo cortes sangrientos en su carne con un gran cuchillo de cocina, todo esto con una gran sonrisa llena de felicidad. La imagen en el televisor reproduciendo en directo esta misma escena, reduplica el juego del escenario y refuerza mediante esta *mise-en-abyme* el efecto denunciador y comprometedor de las imágenes.

HOMBRE 2.– ¿Quieres hacer que tu vida cambie? [...]

HOMBRE 2.– NEW BODY te proporciona seguridad y confianza.

MALINCHE.– Intenté todo y nada me daba resultado.

MUJER 1.– ¿Quieres ser bella en sólo DOS SEMANAS? [...]

MALINCHE.– Me siento otra, siento que todos me miran en la calle y me sonríen. Soy tan feliz. [...]

MUJER 4.– ¿Tienes problemas en la casa o en la oficina por el color oscuro de tu piel?

MUJER 1.– Descubre la belleza que se esconde detrás de esa pigmentación oscura.

MALINCHE.– Recuperé a mis vecinos, a mis compañeros de trabajo; hasta mi jefe me dio un aumento.

HOMBRE 1.– CLARITY SKIN es un sistema desvanecedor que realmente funciona. [...]

MALINCHE.– Cambió mi maquillaje, el color de mis vestidos, de mis amistades, cambió todo.

MUJER 4.– ¿Quieres disminuir ese tono oscuro de tu piel?

MUJER 2.– ¡Sé delgada!

MALINCHE.– ¡Es un milagro!

MUJER 4.– ¡Sé blanca!

MALINCHE.– No puedo creerlo.

MUJER 3.– ¡Sé feliz!

MALINCHE.– ¡Esa soy tú! (131ss.)

Con la exclamación "¡Esa soy tú!" no sólo se remite a la difícil cuestión de la identidad en México, sea nacional, cultural o personal, sino también al deseo, o mejor dicho, a la obsesión, incluso a la coerción de asimilación. Al propagar un ideal de belleza que corresponde al modelo de belleza europeo-norteamericano, se discrimina a la población indígena; y más aún, es un signo del racismo abierto en la sociedad mexicana actual si bien la tradición del blanqueamiento existe desde hace siglos y pertenece –a diferencia de la manía de las operaciones estéticas– a los aspectos históricos de la globalización. No obstante, la coerción de asimilación se debe, como lo demuestra claramente la cita, sólo en parte a un complejo de inferioridad. Aparte de eso, el entorno y las presiones sociales juegan un papel esencial en la exclusión de los indígenas por el color oscuro de su piel así como también en la consiguiente coerción de asimilación.

Que la discriminación o bien exclusión no sólo se efectúa en la vida diaria social, sino también a nivel político, lo demuestra otra escena titulada "Fiesta interrumpida". En este evento de gala con invitados españoles y extranjeros, todos en traje de gala, se celebra, como lo aclara el texto dramático, la puesta en vigencia del tratado NAFTA (1 de enero de 1994), actuando Malinche como una especie de recepcionista o empleada del Licenciado que organiza la fiesta.¹⁷ La fecha coincide con el inicio del levantamiento zapatista. En consecuencia, surge un grupo de indígenas armados con el intento de hacerse escuchar, lo que interrumpe la fiesta. A la Malinche le toca, como en la historia, el papel de mediadora y traductora ya que fallan todos los intentos del Licenciado de desembarazarse de ese grupo ("Échales la policía" [...] "Mátenlos en caliente", 118). Por miedo al fracaso de su fiesta ("¿Qué se han propuesto? Echar a perder la fiesta?", *ibid.*), el Licenciado finalmente se muestra dispuesto a escucharles bajo la condición de que el grupo entre por la puerta de atrás para que nadie lo advierta. Después de algunas divergencias y malentendidos –resultado de la traducción– deciden firmar los acuerdos, presionados por el tiempo, ya que el Licenciado tiene que regresar a su fiesta.

INDIO 1.– ¿Firmaremos acuerdos?

MALINCHE.– Que si firmarán acuerdos...

LICENCIADO.– Of course.

INDIO 2.– Las palabras se las lleva el viento.

MALINCHE.– Que papelito habla.

LICENCIADO.– Okey, okey.

INDIO 3.– Acuerdos son acuerdos.

MALINCHE.– ¿Y se van a cumplir los acuerdos?

LICENCIADO.– Por supuesto que sí. Pero que dejen la violencia.

MALINCHE.– Nada de balas. (121)

Sin embargo, al redactar los acuerdos poco tiempo después (escena XXXII: "Los desacuerdos de San Andrés"), los indígenas no están presentes. Más bien la escena toma lugar en el Bosque de Chapultepec donde el Licenciado hace sus ejercicios, bebe Gatorade y discute con la Malinche las exigencias:

MALINCHE.– Están pidiendo "*acceder de manera colectiva* al uso y disfrute de los recursos naturales de sus territorios".

LICENCIADO.– Está bien, pero yo quitaría lo de *manera colectiva* y agregaría "*respetando las limitaciones establecidas por la Constitución*". ¿Es mucho pedir?

MALINCHE.– Es que cambia el sentido. (127)

¹⁷ En la escenificación, el Licenciado está representado por el mismo actor que Cortés, lo que significa, también a nivel visual, una fusión de la conquista antigua y moderna. Otro signo para esto es que la fiesta podría valer de igual manera como fiesta de la caída de Tenochtitlan y, con ello, de los conquistadores españoles (véase Chorba 2007: 166).

Esta escena no sólo es una instrucción en retórica política para la Malinche, sino que demuestra claramente cómo, por el uso del lenguaje jurídico, se usan deliberadamente estas formulaciones en la práctica política de México para subvertir legalmente los derechos de los indígenas en cuanto al autogobierno, las tierras colectivas o el control de los recursos naturales.¹⁸ El nuevo intento de la Malinche, también en esta escena, de actuar como intercesora para los indígenas –aunque fracasa, sin embargo, en ello (Licenciado.– "¿Cómo voy a convertir en ley esos acuerdos, tal como están?", 128)– sólo es otro paralelismo con sus múltiples funciones en la historia y signo de la reinterpretación de la lacra de traidora hacia el símbolo de la resistencia indígena. Esta reinterpretación, habiendo sido iniciada ya en la primera escena con su actuación ante el Congreso, encuentra su punto culminante dramático-poético en la escena XXXI ("Ni el aire nos pertenece") en la cual Malinche lamenta junto con Cuauhtémoc y Marcos la pérdida del propio país.¹⁹

Aunque la mayoría de los paralelismos entre pasado y presente se exprese en el drama con ironía y por medio de un amplio lenguaje humorístico, en otras escenas –tal vez porque los paralelismos sean tan obvios– se revela la tragedia inherente de todos esos episodios supuestamente cómicos. Esto surge a lo largo de la obra una y otra vez en la revisión de la figura de la Malinche, una revisión que nunca se puede acabar, lo que se revela una vez más en la escena final de la obra, la última sesión de terapia. Consciente del rechazo constante y permanente hasta hoy por parte de sus 'hijos', la Malinche resume cansada y resignada: "Yo no parí esos monstruos." Y a la pregunta del analista "¿Y si intentan la reconciliación?", ella sólo contesta "Que me busquen, si quieren. Ahí estaré, como siempre, esperando su visita" (144). En este final abierto del drama se manifiesta de nuevo la ambivalencia de la figura: Al final de su terapia, Malinche sólo está de manera limitada dispuesta a una reconciliación, es decir sólo cuando el deseo de reconciliación sea expresado por sus 'monstruosos descendientes'. Aunque Rascón Banda mantenga abierta su revisión de la imagen de la Malinche, presenta con este final una visión ambivalente-reconciliadora.

5. La versión de Johann Kresnik: la escenificación de la historia como terapia de shock

Si bien en la intención principal de la obra, el dramaturgo y el director de escena acordaron presentar la conquista histórica como metáfora de una nueva conquista, principalmente

¹⁸ Como señala Chorba, se distanció en la ley aprobada en 2001 para los derechos indígenas incluso de tales principios que ya fueron acordados en el año 1996 (véase Chorba 2007: 167).

¹⁹ Esa escena se basa en escritos del subcomandante Marcos, líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

proveniente de los Estados Unidos, el montaje muestra cambios significativos en comparación con el texto dramático, y esto no sólo porque se trata de teatro coreográfico.²⁰ El austríaco Johann Kresnik, nacido en 1939, coreógrafo y *enfant terrible* del teatro alemán de la danza, percibe el teatro como espejo de las crisis de un país, sean ellas crisis sociales, económicas, políticas o morales. En este sentido, el teatro siempre dispone, según Kresnik, de una dimensión actual, explosiva, chocante, y sobre todo comprometida.²¹ Rascón Banda se refiere a Kresnik en la dedicatoria que precede a la bitácora como "provocador, terrorista, volcán de imágenes"²². Fiel a su lema 'La danza puede luchar', la actitud agresiva y anti-burguesa del director se visualiza en el empleo frecuente de imágenes violentas, lo que igualmente vale para su trabajo sobre *La Malinche*.

Muchas veces, sin embargo, se puede constatar en cuanto al compromiso social un contraste entre el mensaje y su representación, ya que esta última se efectúa de manera tan directa y despiadada que se superpone por parte al mensaje mismo; también esto vale para la puesta en escena de *La Malinche*. Aunque Rascón Banda y Kresnik persigan metas similares en cuanto a la orientación de la pieza como drama socio-crítico, éstas se manifiestan de dos maneras completamente distintas, ya que Kresnik hizo también en México honor a su fama de provocador social. En consecuencia, desde el principio la escenificación expone, en contraposición al texto dramático, una sucesión de escenas chocantes, violentas, obscenas e irrespetuosas que ponen la forma claramente por encima del contenido, respectivamente lo visual encima de lo textual.²³ Por ejemplo, al recitar su monólogo, se vierten cubos con 'excrementos' sobre la Malinche; de la matanza de Acteal se cuenta mediante una canción popular, cantada alegremente por los actores fuera de su papel y acompañada musicalmente por un mariachi; el subcomandante Marcos se convierte en una estrella del Rock, Cuauhtémoc en un samurái, y el diputado perredista aparece desde el fondo de la sala en una camisa de fuerza, con un corpiño y con un gorro con borla roja en la cabeza; no pronuncia su discurso

²⁰ El teatro coreográfico de Kresnik se percibe dentro del arte teatral como un nuevo género que surgió en los años sesenta con el traslado de Kresnik al teatro de Bremen (en 1968), donde fundó su teatro coreográfico con el innovador 'estilo de Bremen' (*Bremer Stil*) o, como se llamó más tarde, el 'teatro de dirección anarquista'. Allí logró también establecer su teatro coreográfico en las salas de los teatros oficiales junto al espectáculo y la ópera sustituyendo con ello a la vez la danza clásica (véase Schlicher 1987: 53).

²¹ Lo que Schlicher (1987: 54) escribe sobre Kresnik en cuanto a sus primeros años en Bremen igualmente vale para los años noventa: "Kresnik quería hacer teatro, chocante y a la vez popular".

²² La dedicatoria incluye aparte de Kresnik también a Mario Espinosa, el coordinador del INBA, quien encargó a Rascón Banda a escribir la obra ("que me embarcó en esta aventura") así como a los actores, "por su pasión y compromiso" (151).

²³ Las tendencias hacia una radicalización ya se notan muy al principio de la puesta en escena: durante su discurso, Malinche no se encuentra delante del micrófono sino que arrastra a un niño atado a una cuerda por el escenario. Su conducta frente a los espectadores está caracterizada igualmente por amor, odio, furia y resentimiento (véase Rascón Banda 2000b: 176).

sobre la crisis económica desde el escenario/la tribuna, sino desde la sala misma, corriendo entre las filas, gritando y dirigiéndose directamente a algunos de los espectadores. La dimensión poética del texto dramático se pierde por consiguiente en su mayor parte, aunque se conserva en algunas escenas más tranquilas.

En compensación, Kresnik refuerza el elemento lúdico y el de la cultura popular, sobre todo por el uso significativo de la música y de las canciones, pero igualmente por una representación más inmediata de los estereotipos nacionales y por la inserción de escenas dirigiéndose directamente al público e involucrándolo activamente en la acción.²⁴ En la sucesión de todo tipo de estereotipos femeninos y nacionales se juega también con clichés mexicanos como, por ejemplo, la canción de La Paloma, el mariachi, la alegría verbenera de las ferias, etc. En el repertorio masculino de las figuras igualmente se manifiesta un pronunciado juego con estereotipos folclóricos e históricos: la figura del conquistador como la de los demás españoles –también en el texto dramático caracterizados como turistas estadounidenses– aparecen no sólo en camisas multicolores y con gorras de béisbol sino además en bañador, con gafas de buceo, aletas y arpones en las manos, de lo que resulta claramente una radicalización, hasta una perversión de la imagen del conquistador.

Por consiguiente, el potencial provocador del montaje no se debe en forma prioritaria a los diálogos del texto dramático que Kresnik retoma en general, incluso en su orden sin variación alguna, sino más bien al modo de su escenificación lúdica en la que, no obstante, se pierde parte del texto dramático, como señala también Harmony:

El espíritu lúdico es tradición de nuestro teatro político [...], los frívolos excesos de este montaje dan al traste con toda intención reivindicatoria. Es verdad que Kresnik trata con respeto a los indios, pero se mofa de Cuauhtémoc, con lo que el contrapunto queda roto. Hubiera sido deseable que todo el montaje tuviera el balance de algunas escenas, como la de la entrevista a Vasco de Quiroga, o el encuentro entre Cuauhtémoc y *Marcos* que terminan por dar la visión de los vencidos. Hay en la puesta otros momentos visualmente muy interesantes, pero la abundancia de sinsentidos hace que se pierda toda intención crítica. [...] Dar *todas* las escenas a contrapelo del texto termina por aburrir, no sorprende. (Harmony 1998: 28)

Para Kresnik y su teatro coreográfico, sin embargo, el lenguaje respectivamente la palabra no significa más que un medio de expresión suplementario. Su medio de expresión, su 'lenguaje', es la danza, el movimiento, el cuerpo mismo (en la mayoría de los casos desnudo) así como las imágenes grotescas y violentas. Por lo tanto, en la escenificación ruidosa y llena de efectos de Kresnik, los diálogos de Rascón Banda, sobre todo las sutilezas textuales, ciertas acentua-

²⁴ Véase, por ejemplo, la escena titulada 'Handle the world – Welcome to our aldea global' en la que un actor con grandes orejas de conejo y un pantalón en los colores de la bandera norteamericana lanza en el público un globo enorme que simboliza el globo terráqueo. Esta escena y otras similares no existen en el texto dramático.

ciones, palabras singulares, etc. permanecen simplemente sin ser oídas. Muchas veces se desvanecen ante los efectos especiales atronadores o los ruidos de fondo, que hacen imposible un entendimiento de los diálogos.

En lo que se refiere a la representación de la figura de la Malinche, la triplicación establecida en el texto dramático está ampliada en el sentido de que todas las mujeres en el escenario se vuelven la Malinche, reconocible fácilmente por su vestido rojo uniforme. Se convierte de la espantosa y fatal diosa Coatlicue de la edad precolombina, la 'Eva mexicana' – desnuda y con una boa viva alrededor del cuello²⁵ directamente en la Virgen de Guadalupe con una alusión a la Inmaculada Concepción, disolviendo las oposiciones establecidas entre esas figuras míticas mexicanas. Además, el director de escena introduce figuras femeninas europeas como *Madame Butterfly* como Malinches en su montaje, lo que aleja la obra del contexto mexicano.²⁶ Alcántara distingue en esto otra visión, partiendo de otra cultura y de otra concepción teatral, social y política que convierte la obra y el proceso de su producción en una "construcción evidentemente hibridizada, transcultural y transmediatizada" (Alcántara 2009: 308), influyéndose el dramaturgo y el director mutuamente en su excepcional proyecto de cooperación.

La escenificación de *Kresnik* suscitó, ya en el estreno, reacciones muy diferentes, tanto por parte del público como de la crítica: Fernando de Ita, por ejemplo, habló de una "vil ilustración de la maldad ajena, cómic pornográfico, obscenidad ramplona, espectáculo hedionda, hipergrotesco" (citado en Rascón Banda 2000b: 273), Esther Seligson de un "espectáculo único y diverso, que propone una manera diferente de encarar uno de los mitos de mayor controversia. Desacralización de los símbolos" (ibid.) y Luz Emilia Aguilar de un "monumento al mal gusto [que] se agota en su obsesiva repetición, pero [que] aún con sus debilidades provoca una oportuna revisión de nuestros prejuicios, obra maniquea, inmediata, horripilante y viva" (ibid: 275). Mientras que la puesta en escena se percibió y condenó por parte de la crítica como sacrilegio de los mitos sagrados, fue todo un éxito para el público joven, como Rascón Banda lo confirma:

Los jóvenes se enloquecían con la obra. Se ponían de pie, llenaban el teatro, gritaban, y era un escándalo aquello porque se comunicaba muy bien con los jóvenes, porque los

²⁵ La escena demuestra que *Kresnik* les exige a sus bailarines ir hasta sus límites: al encarnar a la diosa Coatlicue, Liliana Saldaña tiene que actuar desnuda y con una boa de catorce kilos en sus hombros (véase Saldaña 2002). El uso de animales es típico para los montajes de *Kresnik* (véase Rascón Banda 2000b: 175).

²⁶ Harmony (1998: 28) no ve el problema principal del montaje en la visión eurocéntrica de *Kresnik*, sino en la incoherencia que resulta de la simple sucesión de gags: "La visión eurocentrista del director –que se advierte sobre todo en esa *madame Butterfly* que para él es más referente que nuestra Malinche– resulta menos molesta que la incongruencia total de su espectáculo."

jóvenes no tienen prejuicios, porque los jóvenes son de otro siglo y no tienen ese peso y ese bagaje cultural que tienen los adultos. (Citado en Chorba 2007: 169)

Como menciona Chorba, el gran éxito justamente entre los jóvenes mexicanos se debe en primer lugar al hecho de que la obra trate de ellos mismos y del México en que viven, y en segundo lugar al hecho de que la obra sea un producto de la globalización: "Kresnik's aesthetic is, after all, much like the violent, vulgar, eroticized, and sexualized international cyber culture that so engages the world's youth" (ibid.: 169s.). En la acogida afirmativa y entusiasta por la juventud mexicana se manifiesta, sin embargo, también una labor de recepción por parte del público, abriendo una nueva dimensión de interpretación de la obra: la globalización no se percibe desde una perspectiva de víctima sino más bien como oportunidad para la participación. Con ello, el aspecto social y crítico del drama de Rascón Banda se pierde en su mayor parte. Se manifiesta, sin embargo, el contraste entre la intención de Kresnik y el efecto de su escenificación: la puesta posmoderna-grotesca de Kresnik transforma el tono serio del drama –que existe a pesar de todos los elementos cómicos inherentes a la obra– en puro juego, por lo que se disuelve lúdicamente el aspecto socio-crítico, al fin y al cabo también en la apropiación por parte del público.

6. Conclusiones

Como lo hemos visto a lo largo de este análisis, Rascón Banda utiliza la figura mítica de la Malinche para abordar problemas actuales y para negociar cuestiones de identidad. Para esto, recurre al origen de los procesos identitarios mexicanos que es la Conquista y demuestra los numerosos paralelismos existentes entre el pasado y el presente del país. Se perfila una 'nueva conquista', una nueva amenaza para la cultura y la identidad nacional, que proviene del fenómeno de la globalización y de las leyes del libre mercado. Esta nueva invasión por las culturas foráneas, en especial por la cultura estadounidense, conlleva nuevas desigualdades económicas, nuevas marginaciones sociales, nuevas realidades políticas a las que las Malinches de Rascón Banda intentan contrarrestar reivindicando lo propio, lo local y lo específico. A lo largo de la difícil confrontación con el pasado, por parte psicológica, se revelan, sin embargo, rasgos de nuevas identidades transnacionales y 'glocales', marcadas por influencias extranjeras, procesos globalizantes e hibridaciones interculturales. Las repercusiones de las nuevas políticas neoliberales y de las aspiraciones primermundistas del Estado mexicano se denuncian en el drama abiertamente como negativas al acentuarse la pobreza, la marginación y el racismo.

Dentro de este contexto globalizado, la figura de la Malinche funciona en la obra de Rascón Banda primordialmente como mediadora entre las culturas, como un "ser fronterizo que converge entre el yo y el otro" (Seda 2005: 91). Tratándose de una figura sumamente ambigua, compleja y a veces contradictoria, refleja especialmente bien los procesos identitarios igualmente ambiguos, complejos y contradictorios. A través de sus "mil rostros" se negocian por lo tanto las diferentes identidades étnicas y nacionales en transformación concienciando al lector/espectador de su propia responsabilidad en tales procesos.

Bibliografía

ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón (2009): 'Las fronteras del teatro y el teatro de las fronteras: articulaciones híbridas en el teatro mexicano'. En: Alfonso de Toro (ed.): *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones – Transmedializaciones – Cuerpo*. Hildesheim: Olms, pp. 295-311.

CHORBA, Carrie C. (2007): *Mexico, From Mestizo to Multicultural. National Identity and Recent Representations of the Conquest*. Nashville: Vanderbilt University Press.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2002): *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

HARMONY, Olga (1998): 'Banalización de la política'. En: *La Jornada*, 05 de noviembre, p. 28.

GLANTZ, Margo (ed.) (1994): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: UNAM.

LEÓN-PORTILLA, Miguel ([1959] 2000): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México: UNAM.

LEITNER, Claudia (2009): *Der Malinche-Komplex. Conquista, Genus, Genealogien*. Paderborn: Wilhelm Fink.

LUISELLI, Alessandra (2006): 'Margarita Urueta, Hugo Argüelles, Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda: La Malinche en el teatro mexicano de finales del siglo veinte'. En: ídem.: *Letras mexicanas. Ensayos críticos sobre escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo veinte*. México: UNAM, pp. 203-216.

MEYRAN, Daniel (2004): 'Representar el pasado es repasar el presente o las recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el teatro mexicano contemporáneo'. En: Heidrun Adler / Jaime Chabaud (eds.): *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, pp. 43-68.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo (2000a): *La Malinche*. México: Plaza y Janés.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo (2000b): 'Bitácora de La Malinche. Diario de Víctor Hugo Rascón Banda sobre la puesta de escena de Johann Kresnik'. En: ídem.: *La Malinche*. México: Plaza y Janés, pp. 149-283.

RINGS, Guido. (2010). *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana.

SALDAÑA, Liliana (2002): 'Die schmerzvollen Wahrheiten des Lebens'. En: *Welt am Sonntag*, 20 de enero, sin página.

SANDNER, Rowena (2012): *Konstruktionen der Konquista im Umfeld des Quinto Centenario. Mediale Inszenierungen im mexikanischen Drama und Film*. Hildesheim: Olms.

SANDNER, Rowena (2008): 'Historia contemporánea teatralizada: las Malinches de Víctor Hugo Rascón Banda y Johann Kresnik'. En: Susanne Iglér / Thomas Stauder (eds.): *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, pp. 175-187.

SCHLICHER, Susanne (1987): *TanzTheater: Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*. Reinbek: Rowohlt.

SEDA, Laurietz. (2005). 'Etnia y clase social en el contexto de los procesos de la globalización en *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda'. En: Jacqueline E. Bixler / Stuart A. Day (eds.): *El teatro de Víctor Hugo Rascón Banda. Voces en el umbral*. México: Escenología, pp. 91-102.

TORRUCO SARAVIA, Geney (1987): *Doña Marina, Malintzin*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.

WOODYARD, George (2004): 'Tres damas históricas de Víctor Hugo Rascón Banda'. En: Heidrun Adler / Jaime Chabaud (eds.): *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, pp. 65-79.

ZÚÑIGA, Rosa María (2003): *Malinche. Esa ausente siempre presente*. México: Plaza y Valdés.

Puentes transdisciplinarios en la escena mexicana contemporánea: *Esclavo por su patria* de Nicolás Núñez (2009) en relación con *El Príncipe constante* de Calderón de la Barca (1629) y con la versión de Jerzy Grotowski (1965)

Domingo Adame

(Universidad Veracruzana, Veracruz)

1. Introducción

En este ensayo me guía el interés por descubrir de qué manera se establecen puentes éticos y estéticos entre creaciones teatrales producidas en diferentes contextos espaciales y temporales para trascender las fronteras geo-políticas, culturales y espirituales. Para ello me ha parecido oportuno tomar como ejemplo una audaz producción de la escena mexicana contemporánea *Esclavo por su patria*, realizada en 2009 por Nicolás Núñez¹ a partir del monólogo escrito por Enrique Olmos² con motivo del décimo aniversario del fallecimiento de Jerzy Grotowski. El vínculo lo haré precisamente con la paradigmática y trascendental creación del director polaco estrenada en Wroclaw en 1965³, basada en la imperecedera obra de Pedro Calderón de la Barca *El Príncipe constante* presentada por vez primera en Madrid en 1629.

Como es evidente se trata de muy diferentes ámbitos de creación: ¿qué relación puede existir entre la España del Siglo XVII, la Polonia del siglo XX y el México del siglo XXI; así mismo entre el Barroco hispano, la Modernidad de Europa del este y la Posmodernidad latinoamericana? Pero sobre todo, puesto que el tema de la muerte está presente en las tres obras, emergen preguntas que no solo conciernen al significado de las fronteras, sino al hecho mismo de hablar de la muerte para, como lo pretendía *Esclavo por su patria*, honrar una vida. Por lo tanto la pregunta se centra en la relación Muerte-Vida y en la aportación de Calderón de la Barca a su representación y comprensión que hace de su obra un modelo ético y estético

¹ Nicolás Núñez (1947), fundador en 1975 y Director del Taller de Investigación Teatral de la UNAM. Creador del "Teatro Antropocósmico". Fue discípulo de Jerzy Grotowski en Polonia en 1980-81. Autor del libro *Teatro Antropocósmico* con traducción al inglés *Anthropocosmic Theatre, Rite in the Dynamics of Theatre*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

² Enrique Olmos de Ita (Llanos de Apan, México 1984). Autor nacido en 1984 y por lo tanto heredero de la generación de dramaturgos de fin de siglo XX. Fue colaborador del periódico *Milenio diario* como crítico de teatro. Ha estrenado casi una veintena de obras profesionales con sus textos teatrales, destacan *Generación Nini*, *Inmolación*, *No tocar*, *Ateo dios*, *La voz oval* y *Job* además de *Top manta*, *Era el amor como un simio* y *Badana*. Ha estrenado espectáculos en México, España, Costa Rica, Argentina y Singapur. Ganó el XI Premio Internacional de Autor Domingo Pérez Minik en Tenerife, España (2008) por la obra *Inmolación*. En España dirige la compañía Neurodrama.

³ A cuyo registro digital es posible tener acceso gracias a la valiosa labor de Feruccio Maroti del Instituto del Teatro y del Espectáculo de la Universidad de Roma. En 2005 se hizo la remasterización a partir del ensamblaje en 1977 de audio y video silencioso de la puesta en escena original.

para el montaje de Jerzy Grotowski en la segunda década del siglo XX y para la versión de Nicolás Núñez en pleno siglo XXI.

No puedo dejar de reconocer que todas las preguntas están conectadas con mi interés por comprender integral y no sólo racionalmente la problemática planteada. En este intento mi punto de partida es mi propio campo disciplinar, el teatro, consciente de sus limitaciones, pero también de sus amplias posibilidades por su doble carácter de presencia/ausencia -que puede ser vista como alegoría de la vida y la muerte. Esto significa que al desarrollar este escrito tengo la oportunidad de ir más allá de mi mismo y del ámbito artístico, así como los creadores lo hicieron, para transitar por distintos 'niveles de Realidad'⁴, invitando a los lectores a compartir mi experiencia.

2. Paradigma transdisciplinario

Es de sobra conocido que la modernidad instauró una epistemología caracterizada entre otras cosas por el reduccionismo y el binarismo separando todo aquello que se proponía como 'objeto de estudio'. Esa manera de proceder tiene su origen en la organización disciplinaria del conocimiento,⁵ misma que trazó límites entre los discursos culturales y artísticos estimulando a los creadores a rebasar las fronteras y a favorecer vínculos alejados de dogmas y clausuras. Esto es, considero, lo que condujo a Grotowski y Núñez hacia Calderón.

De lo anterior infiero que la comprensión de la compleja realidad que viven el mundo, y México en particular, requiere de estrategias de interconexión entre todos los elementos que la constituyen. Si bien existen enfoques que han planteado la necesidad de atender al contexto, el problema es que se guían por el paradigma reduccionista. En este sentido afirmo que sólo mediante una estrategia compleja y transdisciplinaria es posible establecer una relación abierta y fecunda con los problemas del orbe y propiciar un diálogo con diferentes formas de crear y pensar.

Para el surgimiento de nuevas maneras de conocer y comprender es preciso transformar lo que genera las fronteras y no solo abrirlas, se requiere entonces modificar los principios de

⁴ Como se verá más adelante los "niveles de Realidad" forman parte del axioma *Ontológico* de la metodología transdisciplinaria.

⁵ Bajo el paradigma científico-positivista se estableció el concepto de disciplina, el cual remite a una categoría organizacional al interior del conocimiento científico, instituye la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de dominios que recubren las ciencias. La delimitación del campo de saber de la lógica disciplinaria tiene por contrapunto la hiperespecialización y el riesgo de cosificación del objeto estudiado (Nicolescu 2009).

organización del saber.⁶ Es así que la transdisciplinariedad constituye una estrategia metodológica pertinente, lo mismo para el estudio que para la creación teatral, como lo confirman algunas propuestas teóricas y creativas existentes.⁷

En los principios de la epistemología transdisciplinaria se vislumbra el advenimiento de un ser humano capaz de contender con todo aquello que está entre, a través y más allá de lo que ha sido considerado como Realidad⁸, o sea "aquello que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes y hasta nuestras formulaciones matemáticas" (Nicolescu 2011: 16).

Según Basarab Nicolescu son tres los axiomas que orientan la *Metodología transdisciplinaria*: el *Ontológico*: hay diferentes "niveles de Realidad"⁹ (del objeto) y niveles de percepción (del sujeto); el *Lógico*: la transición de un 'nivel de Realidad' a otro está garantizado por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del 'tercero excluido'); y el *Epistemológico*: la estructura de todos los 'niveles de Realidad' aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja (2009). La complejidad, según el mismo físico rumano-francés, hace que se abandone la visión clásica del mundo. Es así que la estructura de 'niveles de Realidad' es una estructura compleja donde cada nivel es lo que es porque todos los niveles existen al mismo tiempo, por ejemplo en el plano social: el individual, el de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), el planetario, el de comunidades en el ciber-espacio-tiempo y el cósmico (Nicolescu 2009: 52), lo cual da por resultado la "verticalidad cósmica y consciente" que posibilita la unión, a través del "tercero oculto"¹⁰, del sujeto con el objeto.

⁶ Las propuestas 'multi' e 'interdisciplinarias' han abierto las fronteras disciplinarias, pero su finalidad queda inscrita en ese campo e inclusive han contribuido al aumento de las disciplinas.

⁷ Por ejemplo, la actriz chilena Valeria Radrigán dedicó su investigación final de maestría en Madrid al problema de la transdisciplinariedad, la argentina Mariela Yaregui trabaja las artes electrónicas con un enfoque dialógico y transdisciplinario, el chileno Sergio Valenzuela Valdés se propuso trabajar a partir de la 'Carta de la Transdisciplinariedad' sobre lo que llama 'Arte de acción transdisciplinar', el brasileño Oldair Soares fomenta el 'transteatro' (cfr. Adame 2011). Véase también *Conocimiento y representación. Un re-prendizaje hacia la transteatralidad* (Adame 2009).

⁸ Cuando escribo *Realidad* con mayúscula me refiero a la manera en que Nicolescu utiliza este concepto.

⁹ "Hay que comprender por 'nivel de Realidad' un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales: por ejemplo, las entidades cuánticas sometidas a las leyes cuánticas, las cuales entran en ruptura radical con las leyes del mundo macrofísico. Es decir que dos 'niveles de Realidad' son 'diferentes' si, pasando de uno a otro, hay ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales (como, por ejemplo, la causalidad). La emergencia de por lo menos dos 'niveles de Realidad' diferentes en el estudio de los sistemas naturales es un acontecimiento capital en la historia del conocimiento. Puede conducirnos a repensar nuestra vida individual y social, a dar una nueva lectura a los conocimientos antiguos, a explorar de otra forma el conocimiento de nosotros mismos, aquí y ahora." (Nicolescu 2009: 23-24).

¹⁰ La transdisciplinariedad tiene una estructura dialéctica que transgrede la dualidad con el 'tercero incluido' en el plano lógico y con el 'tercero oculto' en el alógico.

Nicolescu afirma que la complejidad social es muestra evidente de la complejidad que invade todos los campos del conocimiento, lo cual fue ocultado por el paradigma de la simplicidad basado en el ideal de una sociedad fundada sobre una ideología científica que aniquilaba al ser interior (2009: 34). En cambio, los creadores aquí referidos coinciden, desde mi punto de vista, en que el ser interior es irreductible y por tener conciencia de ello pueden comprender mejor la Realidad.

Como resultado de lo anterior la transdisciplinariedad es transcultural, sobre lo cual el poeta Michel Camus dice:

Ser transcultural, es, en esencia, no dejarse alienar por las formas y las creencias, por sistemas de pensamiento y de enseñanza formales. Es abrirse a la trascendencia del sentido más allá del lenguaje... La visión transcultural de la poesía es forzosamente transreligiosa; es planetaria antes de ser europea, francesa o de otra parte... está abierta a todas las diferencias (1998).

Este principio muestra que los seres humanos, más allá de la inmensa diferencia entre las culturas, somos idénticos desde el punto de vista espiritual. Así, la cultura transdisciplinaria no es religiosa ni irreligiosa, sino transreligiosa, por eso no entra en contradicción con ninguna religión y promueve la convivencia humana. Si el multiculturalismo es un diálogo entre culturas sin una real comunicación y el interculturalismo la transferencia de elementos de una cultura a otra, lo transcultural designa la apertura de todas las culturas a lo que las atraviesa y las sobrepasa (Adame 2009b: 159). Es así que, ante la posición de Calderón de la Barca, que separa al Príncipe católico y al Rey musulmán por razones culturales y religiosas, Grotowski primero y Núñez después presentan a un sujeto que comparte con otros su humanidad.

Por todo lo anterior veo a la transdisciplinariedad como "ciencia y arte de tender puentes" para una mejor comprensión entre personas y culturas.

3. Las obras

3.1. *El Príncipe Constante* de Pedro Calderón de la Barca

Durante el Barroco la vida adquirió un significado pesimista y de desencanto, el mundo no era sino un conjunto de falsas ilusiones, las cuales concluían con la muerte. Durante este periodo, en una España que se hundía en el fracaso, la religión católica se encargó de organizar, a través del Santo oficio, la convivencia entre la vida y la muerte.

La guerra fue una dura y constante realidad en el imperio español del siglo XVII produciendo una serie de situaciones desfavorables para los intereses hispanos que trajeron consigo una sangría humana y económica.

Precisamente, durante el Reinado de Felipe IV 'el rey teatrero' Calderón escribió y estrenó *El Príncipe constante* donde reconstruye el infortunio del infante Don Fernando de Portugal quien, como es sabido, tras una fracasada expedición cae en manos de los marroquíes en Tánger en el año de 1438 y por negarse a entregar Ceuta al Rey de Fez, a cambio de su libertad, prefiere morir por una consideración religiosa: impedir que su población católica caiga bajo el dominio mahometano.

Para el Rey de Fez resulta inexplicable la 'crueldad' del Príncipe consigo mismo por desconocer el valor cristiano del sacrificio. El Príncipe, por su parte, lo único que desea es mantenerse constante en su fe; la defensa de principios religiosos hace incomprendible para cada uno la acción del otro. Aquí se colocan frente a frente el sentimiento heroico cristiano y el estoicismo pagano. Es así que Christine Goring Kepner señala:

En esta obra percibimos toda una trayectoria de eventos que alteran las circunstancias externas, pero que no tienen ningún efecto sobre el estado interior de Fernando aparte de renovar y de reforzar su dedicación espiritual (...) el Príncipe es admirable precisamente porque no cede frente a la tentación (aun siendo muchas las oportunidades); manifiesta un auto-dominio impresionante a través de la obra, empezando con la generosa liberación de Muley (Goring: 6).

En efecto, se presentan varias ocasiones en las que Fernando podría liberarse, o por lo menos rebelarse, pero decide no hacerlo, pues no aspira a su salvación individual que lo haría mantenerse en un solo 'nivel de Realidad'. El sentimiento religioso, el sentimiento monárquico y el sentimiento del honor característicos del 'teatro nacional' español se muestran con nitidez en esta tragedia de Calderón. Sin embargo, no es la oposición entre dos creencias, ni entre la salvación o la condenación lo que resulta relevante en ella, sino asumir la muerte como trascendencia. Es por ello que la transformación de soberano poderoso a despojo humano por la que atraviesa el Príncipe Fernando va más allá de un cambio de fortuna: su inmolation lo enaltece ante Dios, ante su pueblo y ante la muerte misma. Muere para renacer.

La relectura del texto dramático de Calderón no deja de conmover por su honda reflexión sobre la actitud del Príncipe Fernando con respecto a la muerte y por lo tanto al sentido de la vida, lo cual, a mi juicio, le ha permitido subsistir hasta nuestros días, muestra de ello son las versiones escénicas derivadas. El mismo estado de espíritu me produce la versión de *El Príncipe constante* dirigida por Jerzy Grotowski, que significó un giro al teatro del siglo XX.

3.2. *El Príncipe Constante* de Jerzy Grotowski

El Príncipe Constante, afirma Beata Bazynska tomando como referencia la pérdida de soberanía de Polonia por el poder opresor ruso en 1830-31, es un hito en la historia de los escenarios polacos.¹¹ Así, no resulta extraño que sumándose a la tradición y agregando a las razones estéticas las políticas, Jerzy Grotowski decidiera llevar a escena *El Príncipe Constante* y, más todavía, lo convirtiera en 'Manifiesto' de su Teatro Pobre, un teatro que prescindía de la parafernalia espectacular del 'teatro rico' y se sustentaba en la presencia del actor desnudo en un escenario vacío.

En este montaje Don Fernando, cedía aparentemente a sus torturadores, aceptando incluso con entusiasmo sus crueles castigos, pero al mantener su espíritu honesto e indomable triunfaba ante ellos. Findlay y Filipowicz han querido ver una analogía entre la situación del Príncipe y la que vivían Grotowski y su grupo en 1965 "frente a las vituperaciones de sus atacantes, políticos y demás, en la prensa polaca" (2012).

Pero más que una posición política de Grotowski, considero que lo que despertó la atención del público y de la crítica no sólo en Polonia, sino en varias partes del mundo, fue la teatralidad de sus aportaciones: su propuesta de dispositivo escénico¹²; su capacidad para extraer la esencia de la pieza y la manera de guiar a Ryszard Czeżlak (quien interpretó a Don Fernando) a un estado de sublimación, consiguiendo que su actuación se considerara como

¹¹ Según Beata Baczyńska, a partir del romanticismo (al fracasar la insurrección contra el poder opresor ruso de 1830-31, pérdida la esperanza de recuperar la independencia, miles de polacos tuvieron que exiliarse) y cita a Mickiewicz (1832) "para la nación polaca no es la muerte, su cuerpo de verdad está en la tumba, pero su alma ha ascendido desde la superficie de la tierra". Por eso concluye que "Un mártir como Don Fernando era un patriota con quien podía fácilmente identificarse los polacos desterrados" y también que "La estética de la escenificación romántica distaba mucho de la pragmática del corral". En suma "*El Príncipe Constante* se volvió un símbolo más del martirologio del pueblo polaco privado de su patria e independencia, creó su propio espacio mítico en la conciencia polaca". Después da cuenta de los montajes polacos de *El Príncipe Constante*: 1874 (en 1906 se reestrena en Cracovia), 1918 en Varsovia, 1926 en Vilna (a cargo de Reduta, al aire libre), 1965 en Wrocław (Jerzy Grotowski; Baczyńska 1993).

¹² "El espacio creado para el estreno...se parecía al quirófano en el que un grupo de actores vestidos en togas judiciales martirizaban al protagonista. En este *theatrum anatomicum* se confrontaban el mito, se transgredía el tabú y la intimidad. El acto de expolio que sufría el actor se desarrollaba en un espacio prácticamente vacío, cuyo centro lo constituía su cuerpo. Como los teatros del Siglo de Oro, los escenarios circulares también carecen de proscenio y han de recurrir, por lo tanto, a esta semiotización del objeto teatral, con lo cual se da a entender que lo importante no es el objeto en sí, sino su significación y connotación" (Ruano de la Haza, citado en Baczyńska 1993: 54).

inicio de un nuevo actor que abandonaba todo lo que impedía una comunicación en otro nivel con el espectador. Así, más que la muerte del Príncipe, se planteaba la muerte de una forma de actuación para dar nacimiento a una nueva.

En cuanto al trabajo con el texto, Grotowski intentó destacar los rasgos más característicos de la era barroca: su aspecto visionario, su mística y su apreciación de lo concreto y su espiritualismo. "La esencia del teatro no está en la narración de un evento, ni en la discusión de una hipótesis...ni siquiera una visión..." (1976: 79). El director polaco afirmaba en su emblemático libro *Hacia un teatro pobre* "el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido en nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás; en otras palabras trascender nuestra soledad" (1976: 51). Podemos percibir aquí la búsqueda del "tercero oculto" transdisciplinario.

Sin embargo, como ya señalé, lo más relevante es su concepción del actor: Grotowski deseaba que el actor lograra un acto total empleándose integralmente, y no solo con gestos mecánicos; un actor que no separara lo espiritual y lo físico, menos aún, que no ilustrara un "movimiento del alma", sino "que llevara a cabo ese movimiento con su organismo" (Grotowski 1976: 84). El creador polaco daba una connotación metafórica a la muerte: los actores, decía, "deben ser como mártires quemados en la hoguera que continúan haciéndonos señales desde ellas". (Grotowski 1976: 87).

3.3. *Esclavo por su Patria* de Enrique Olmos y Nicolás Núñez

*Esclavo por su patria*¹³ se estrenó el 20 de agosto de 2009 en el teatro El Galeón de la Ciudad de México y si bien, como ya se mencionó, el objetivo principal del montaje fue rendir homenaje a Grotowski, también tuvo el propósito de invitarnos a reflexionar sobre la violencia en el país.

Una aclaración necesaria es que no baso mi exploración en el texto dramático de *Esclavo por su patria* escrito por Enrique Olmos, sino en la puesta en escena de Nicolás Núñez. Esto corresponde a una realidad del teatro del siglo XXI, si bien anunciada desde fines del anterior, y que Erika Fischer-Lichte ha llamado el "giro performativo" (2011: 80).

¹³ *Esclavo por su patria*, dirigida por Nicolás Núñez, con las actuaciones de Núñez, Elisa Gutiérrez, Arcelia Tinoco, Nadia Cuevas, Natalia Careaga y Guillermo Henry, estrena en agosto de 2009 y reestrena en 2010 con funciones en la Ciudad de México y en Londres, Inglaterra. Tinoco, Nadia Cuevas, Natalia Careaga y Guillermo Henry, estrena en agosto de 2009 y reestrena en 2010 con funciones en la Ciudad de México y en Londres, Inglaterra.

¿De qué manera es tratado el tema de la muerte en *Esclavo por su patria*? ¿Cómo actuar y ofrecer al espectador una propuesta teatral que, al mismo tiempo de conectarlo con la violencia cotidiana, le ofrezca la posibilidad de enlazarse con los valores humanos imprescindibles para el convivo social?

Nicolás Núñez consideró *Esclavo por su patria* "un acercamiento conectado con la verticalidad cósmica" con la finalidad de "trans-formarnos para alcanzar la plenitud a la que estamos destinados" (2011: 136). Pero también la definió como "una irreverencia que estoy seguro Grotowski festejaría" (135). Irreverencia porque, en primer lugar, en más de 40 años nadie se había atrevido a tocar el texto fuente y, segundo, porque en *Esclavo por su patria* se altera por completo el rango del personaje calderoniano, aquí se trata de otro Fernando, no un Príncipe, sino un hombre común y corriente, un comandante de la policía mexicana en retiro que trabaja como guardia privado de un empresario y al cual sus ex-compañeros detienen exigiéndole información confidencial que les sirva para secuestrar a la hija de su patrón, el ex-comandante se niega pues, afirma, va en contra de su 'código de honor' y prefiere morir debido a la tortura que le infringen.

Esclavo por su patria fue concebida originalmente como un monólogo y Núñez, adaptador/director/actor, agregó un coro de cuatro actrices que asumían diversos roles de acuerdo a la situación que se iba desarrollando. Al inicio, en un escenario vacío donde el único elemento escenográfico era un retrato de Grotowski colgado del telar, se hacía un acto de preparación psicofísica frente al público en el que actrices y actor ejecutaban algunas de las dinámicas elaboradas por éste para llenarse de energía y alcanzar la atención necesaria para su tarea. Las mujeres se iban transfigurando consecutivamente en: putas, estudiantes adolescentes, policías y madres dolientes, emulando a los personajes que asedian al Príncipe en la versión de Grotowski.

¿Teatro? ¿Performance? Ambas cosas y aún más allá. En el trabajo actoral de Núñez vemos a un actor que, a través del juego escénico, se despoja de todo lo que podría impedirle rebasar los límites de la ilustración de un hecho escénico y así, desde su desnudez, descubre las acciones que muestra. Esto alude a la visión del "actor santificado" de Grotowski (1976: 216), pero, además, a un planteamiento a la vez ético y estético. Lo ético consiste en no ocultar, lo estético en la manera genuina y consciente de hacerlo. Por todo lo anterior llamó a *Esclavo por su patria* un producto "trans-teatral" con el que invitaba a "tomar conciencia de que nosotros mismos somos nuestra propia enfermedad y de que no nos damos cuenta de ello porque –como dijo Shakespeare– 'estamos tejidos con las mismas sustancias que los sueños, y nuestra corta vida está sitiada por ellos'" (Núñez 2011: 139).

Para Núñez, la metáfora poética que hace vigente el texto de Calderón de la Barca es que poca gente está dispuesta a morir por lo que cree, entonces, dice, la enfermedad de la sociedad está en nosotros mismos.

En coherencia con su concepción del teatro, Núñez puso en riesgo su integridad física y mental "porque no se puede simular honestamente la degradación humana sin sufrir sus devastadores efectos" (de Ita 2009). El cuerpo, pese a la violencia que soporta, se muestra dignificado: a través de él se revela un acto de fe para decir a sí mismo y a la sociedad algo importante y lleno de sentido.

De esta manera, a través de la postura ética y estética de Jerzy Grotowski, Núñez confrontó a los dueños del dinero, a quienes defienden intereses criminales y a los políticos corruptos y, mediante la teatralidad, intentaba ofrecer "un alimento de primera calidad para el espíritu" (2011: 138).

4. Puentes transdisciplinarios y transculturales

Intentar establecer desde la transdisciplinariedad y la transculturalidad las fronteras que separan tres creaciones escénicas, así como los puentes éticos y estéticos que las unen, resulta apasionante pues implica involucrarse orgánicamente en el proceso.

En las tres obras las fronteras más evidentes son aquellas que tienen que ver, por un lado, con el concepto de Nación en cuanto forma de organización social y, por otro, con el linde entre Vida y Muerte. Es aquí donde se requiere una ética acorde al estado actual de la humanidad.

4.1. De la Nación a la *Transnación*

Frente a la obsolescencia de los estados nacionales, máxima expresión política de la modernidad, incapaces de contener la diversidad y de generar satisfactores para sus pobladores, la posmodernidad instauró la globalización. Sin embargo ésta no representa una verdadera alternativa, pues mantiene el principio de 'pensamiento único' y el interés por aumentar la productividad del sistema económico.

La globalización implica un modo de vida que tiende a la estandarización u homogeneización cultural, en cambio la transición hacia la sociedad-mundo se muestra más significativa y compleja. Es necesario preservar y abrir las culturas, situarse entre lo local y lo planetario, fomentar el transculturalismo y la ética de la diversidad.

En esta perspectiva, *Esclavo por su patria* trasciende las fronteras locales y nacionales, contiene matrices culturales comunes a las obras que la preceden, fortalece los vínculos comunitarios y estimula la transformación personal y social.

En los intersticios de los 'niveles de Realidad' surge el 'transciudadano' excluido de todos los proyectos de la modernidad y que la posmodernidad solo contempla en su fase egocéntrica. Un transciudadano que actúa con conciencia de sí mismo y de todo lo que forma parte de su entorno, que está colocado en el centro de su propio mundo, pero englobado en una subjetividad comunitaria. De esta manera se va conformando la 'transnación', es decir, un espacio transnacional, transcultural, transreligioso, transpolítico e inclusive transteatral que nos enseña a vivir en la diferencia. Se trata de un territorio con dimensión humana en permanente expansión.

Esta nueva concepción no pretende la desaparición del Estado-nación, así como la transdisciplinariedad no pretende la desaparición de las disciplinas, sino la apertura a otras formas de pensamiento y asociación que pongan un freno a su poder destructivo en contra de comunidades e individuos. Vale la pena considerar, como lo hace Nicolescu que: "Lo *transnacional* no implica nunca la devaluación o la desaparición de las naciones. Todo lo contrario, lo transnacional no puede sino reforzar lo que hay de más creativo y de más esencial en cada nación" (Nicolescu 2009: 101).

La noción de transnación que planteo aspira a rescatar la dignidad del sujeto. Considero, por todo lo expresado, que el Teatro del siglo XXI en México requiere alinearse con los principios de la comunidad local y planetaria, lo que implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad cósmica y consciente. Para ello sus realizadores habrán de tender puentes que los conecten consigo mismos, con sus orígenes y con todo lo que existe, así como lo intentó hacer Nicolás Núñez en *Esclavo por su patria*.

4.2. Vida-Muerte. Una *Transética*

Al revisar el lugar que la muerte ha ocupado en el contexto histórico-social de cada obra encuentro que, pese a ser un tema que ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes, no lo es menos que el periodo llamado paradójicamente "Renacimiento" estuviera caracterizado, debido a los afanes de conquista de las otrora potencias europeas, por la violencia, la muerte, la destrucción, la esclavitud y la explotación de América y África. Después, la occidentalización del mundo a partir del Siglo XIX mostró una nueva fase y el Siglo XX -si bien permitió la expansión de las ideas y de las religiones, propició sobre todo la mundialización de las guerras: "la humanidad unida en la muerte", llamó Morin a la Primera

Guerra Mundial (1993: 17-20), y de ella habría de desprenderse una secuela infinita: Segunda Guerra Mundial, Guerra fría, Guerra de destrucción del medio ambiente, Guerra por el petróleo y, en México, la 'Guerra contra el crimen organizado' que en el periodo 2006-2012 arrojó más de 50,000 muertes, sólo por mencionar algunas conflagraciones. Se trata de una máquina de terror sin fronteras que revela que seguimos anclados en la edad de hierro planetaria.

En razón de lo expresado anteriormente sostengo con Edgar Morin que vida y muerte son una misma. Nacimos por azar, por eso darnos cuenta de lo que significa esta suerte excepcional es el verdadero nacimiento, sólo así podemos vivir plenamente como sujetos bio-culturales.

Sólo reconociéndose cada uno como sujeto que se coloca en el centro de su propio mundo es posible darse cuenta de la vida, de la muerte y de las acciones que llevamos a cabo entre una y otra. La muerte del sujeto, convertido en objeto por el conocimiento objetivo, fue el precio que la humanidad pagó en aras del 'progreso', así el sujeto pasó a ser objeto de explotación, de experimentos ideológicos, de estudios científicos que lo diseccionaron, formalizaron y manipularon. Por eso el hombre interior ha sido siempre la pesadilla de todo científicismo y de toda ideología totalitaria, así ocurrió con la propuesta de Grotowski en la Polonia comunista.

De manera que, para ser sujeto, hay que estar dispuesto a nacer de nuevo siendo necesario experimentar la muerte como señal inequívoca del acabamiento de un estado de organización bio-antropo-social para dar paso a otro. Esto es lo que otorga a la vida otra "calidad"¹⁴ y solo se alcanza trabajando para vivir en diferentes 'niveles de Realidad'. Vivir es sentirse parte de la naturaleza en una conexión que siempre estará regenerándose; morir, en cambio, significa pasar a través de algo que nunca se podrá repetir.

4.3. *Transestética: el transteatro*

En la propuesta escénica de Núñez teatro y vida están unidos a través de la presencia de Jerzy Grotowski, para quien teatro y vida nunca estuvieron separados. Grotowski aparece en el escenario no sólo en el retrato que permanece colgado a lo largo de la representación, sino en la esencia misma del acto; la ficción y la realidad se entremezclan así en un juego explícito.

¹⁴ Aquí empleo el concepto de "calidad" siguiendo a Peter Brook: "La verdadera calidad es una realidad objetiva, está regida por leyes exactas: cada fenómeno se eleva y declina, grado por grado, según una escala natural de valores. Encontramos una ilustración concreta de esto en la música: el paso sonoro de una nota a otra transforma su calidad. Cuando un sonido alcanza el punto más alto de una octava, la nota inicial se produce para comenzar una octava más alta. La nota es la misma, pero colocada en otro nivel, engendra un sentimiento distinto" (1997: 90-97).

Como espectadores transitamos simultáneamente por distintos 'niveles de Realidad': individual, como personas que fuimos convocados a una obra teatral; social, como miembros de una comunidad que vive en la violencia; y cósmica, por la presencia de Grotowski y la energía desplegada en torno a su existencia.

La complejidad está asumida desde el momento que el personaje de la historia no es visto de manera simplista como el arquetipo de un policía mexicano, sino en su condición humana.

¿Cómo entender el fenómeno de la violencia en México? En un artículo de notable pertinencia Ricardo Guzmán Wolffer señala que: "Sería fácil hablar de las causas de la violencia en los mexicanos: somos un pueblo históricamente violentado, pero los niveles de violencia es lo sorprendente. El desprecio por la vida humana ha llegado a niveles insospechados" (2011). Ante esto propone comprender este fenómeno haciendo un análisis diferente del que se ha hecho con sujetos delincuentes tal y como desde la complejidad lo ha propuesto Edgar Morin, es decir, verlos como humanos y como personas que conviven con amplios sectores de la población. Por eso apunta: "la lucha a muerte no podría entrañar la reducción del enemigo a un ser abyecto, a un animal dañino. Nunca debemos dejar de comprenderlo, es decir situarlo, contextualizarlo, continuar reconociéndolo como ser humano" (Morin 2006: 135). Y este es el acierto en el planteamiento dramático de *Esclavo por su patria*, el ex-policía, con todos sus antecedentes criminales, es mostrado en toda su humanidad.

Al finalizar la obra un coro de mujeres, la madre colectiva, se duele por la forma violenta como su hijo fue asesinado. Ese llanto, ese dolor, es el grito de la madre-tierra que cada vez se vuelve más poderoso e irreprimible. La violencia destruye, es una agresión en contra de un objetivo que se considera propicio para satisfacer un fin egoísta (de un individuo, de un poder establecido, de una nación o un conjunto de naciones) el Otro que recibe la acción no importa, no existe. El fin de la violencia es anti-ético, anti-poético y, por lo tanto, anti-estético. Sólo desde la ética es posible alcanzar lo estético y liberarse de la violencia, ese es el propósito que advierto en *Esclavo por su Patria* y que la enlaza con las creaciones de Calderón de la Barca y Grotowski.

¿Cómo la violencia puede pasar a ser un artefacto estético? ¿Y cómo la ética puede permear en la forma artística del discurso sobre la violencia? La respuesta de Núñez es que sólo a través de una revolución interna y de conciencia. Es así que tiende un puente al que denomina "transteatro".¹⁵ Se trata, dice, de un teatro de "vuelo interno que abre la conciencia,

¹⁵ "Así que Shakespeare, Artaud y Grotowski, en el campo teatral, junto con las deslumbrantes disertaciones de Prigone y Kapra, quienes al difundir los intrínquilis de la cuántica en términos accesibles al vulgo de tal modo que los simples mortales pudiéramos entenderlo, nos abrieron a la certidumbre de que la ciencia contemporánea,

que está alineado con la 'verticalidad cósmica', que libera y celebra el festín de estar vivos", y se pregunta y responde al mismo tiempo: "¿cómo se hace un teatro con *verticalidad cósmica*? Redefiniendo todas las jerarquías que rigen nuestra vida, empezando por su sentido mismo... El ser humano tiene que recobrar su capacidad inocente de ser lo que es. ¿Y qué es lo que es? Vida en acción que, a través de la auto-observación, se va reconociendo a sí mismo" (137).

4.4. El "gran puente": el "tercero oculto"

Considero que la manera de alcanzar una mejor comprensión de uno mismo, de los problemas del mundo y de la relación vida-muerte es situándonos en distintos 'niveles de Realidad'. Es así que experimento en las tres obras referidas el tránsito por los niveles individual, social y planetario como sujetos que afirmamos nuestra libertad, frente a otros cuya libertad es abolida; como miembros de una comunidad que vive en guerra o permanece sometida a un poder totalitario (sea la España del siglo XVII, la Polonia de la guerra fría, o el México actual); y como expresión del destino común, de la urgencia de universalizar valores comunes, de extender la solidaridad humana.

En *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, cuando el Príncipe toma la decisión de morir, se revela la simultaneidad de 'niveles de Realidad' por los que atraviesa: el individual, al aceptar su muerte biológica; el social, al aceptar su condena y defender los intereses de su nación; y el espiritual, al mantenerse constante en su fe, por eso después de su muerte física reaparece guiando a su ejército a la victoria. En ninguno de los casos mueren su alma ni su fe, lo cual se confirma en el último nivel, y esto es lo que, a nuestro entender, orientó las creaciones posteriores de Grotowski y Núñez.

Encuentro también, por lo menos, tres 'niveles de Realidad', en la versión del maestro polaco: el individual (de Grotowski y de cada actor) que marcó de manera radical su distancia con la visión del teatro 'rico'; el social, con un fuerte sentido de crítica al totalitarismo; y el cósmico, que hace percibir por los intersticios del evento escénico la presencia de lo sagrado.

Finalmente, en *Esclavo por su patria* destacan: el riesgo que tomó Núñez al exponerse completamente en el escenario como persona y artista (nivel individual), su acto de confirmación de una doble fe: hacia el teatro de 'vuelo interno' (nivel espiritual), y hacia

la cuántica en especial, con su principio de incertidumbre latente, el observador / observado interactuándose eternamente, espectador / actor – actor / espectador, construyen un espacio de 'trans'-teatro que, a mejor definición, nosotros le nombramos, hace más de treinta años, teatro participativo. No, no es participativo, ahora nos damos cuenta, ni interactivo; era 'trans'. El teatro en donde podamos darnos cuenta de nuestro lugar en la infinita danza cósmica en la que nos encontramos sumergidos, y aprender a disfrutar y a compartir la fiesta de estar vivos" (Núñez 2009: 144-145).

México en cuyo renacer confía, pese a estar devastado por la ambición y el crimen, tal como se afirma en la obra (nivel social). Tres 'niveles de Realidad' conectados por la verticalidad cósmica y consciente.

En suma, postulo que el objeto de la creación de Núñez se construyó con la información de la que disponía sobre la obra calderoniana, con su experiencia 'en vivo' en los proyectos grotowskianos, con el conocimiento, también 'en vivo' de la realidad mexicana y con el texto escrito por Olmos; en tanto que, como sujeto, afirmo que el director/actor ha buscado ampliar su percepción y su conciencia mediante dinámicas de reconexión con lo humano y con el cosmos. Al momento de fusionarse objeto y sujeto emerge el 'tercero oculto' que cruza todos los 'niveles de Realidad' y conduce hacia la zona de no-resistencia, o más precisamente hacia la *Transrealidad* espacio donde *Conocimiento* y *Ser* se convierten en *Comprensión*.

Bibliografía

ADAME, Domingo (2011): 'La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares'. En: *Investigación teatral* (nueva época), 1, pp. 23-41.

ADAME, Domingo (2009a): *Conocimiento y representación. Un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.

ADAME, Domingo (2009b): 'Experiencia Trans-escénica en El Tajín'. En: ibíd. Domingo Adame (coord.): *Actualidad de las artes escénicas*. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, pp. 159.

BROOK, Peter (1997): 'Una dimensión diferente: La Calidad'. En: Bruno de Panafieu (comp.). *Gurdjieff*. Caracas: Ganesha.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999): *Teatro*. México: Conaculta/Oceano.

CAMUS, M. (1998): 'Paradigma de la transpoesía'. En: *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, 12.
<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c6es.php> [27.01.2014]

FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

GROTOWSKI, Jerzy (1976): *Hacia un teatro pobre*. (trad. Margo Glantz). México: Siglo XXI.

MORIN, Edgar (2006): *El método 6. Ética*. Madrid: Cátedra.

MORIN, Edgar (2002): *Método II. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra.

MORIN, Edgar (1993): *Tierra Patria*. Barcelona: Kairos.

NICOLESCU, Basarab (2011): 'La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender la no-Reducción de la persona'. En: Cristina Núñez et al. (comp.). *Transdisciplinarietà y Sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

NICOLESCU, Basarab (2009): *El manifiesto de la transdisciplinarietà*. (trad. Mercedes Vallejo Gómez). Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.

NÚÑEZ, Nicolás (2011): 'De *El Príncipe constante* a *Esclavo por su patria*'. En: Domingo Adame (coord.)/Antonio Prieto Stambaug (ed.): *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 133-142.

NÚÑEZ, Nicolás (2009): 'Trans-teatro'. En: Domingo Adame: *Actualidad de las artes escénicas*. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, pp. 144-149

Páginas web

BACZYNSKA, Beata (1993): 'Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El Príncipe Constante de Calderón*'. En: *AISO. Actas III* (1993). http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_007.pdf [01.09.2012], pp. 47-55.

DE ITA, Fernando (2009): 'Teatro de alto riesgo'. En: *teatromexicano.com.mx - Revista*. 1 de septiembre. <http://www.teatromexicano.com.mx/revista/articulo.php?id=59> [31.05.2014]

FINDLAY, Robert / Halina FILIPOWICZ (2012): 'El teatro laboratorio de Grotowski, disolución y diáspora'. (trad. Raúl Bravo Aduna). En: *Cuadrivio*, 29 de abril. <http://cuadrivio.net/2012/04/el-teatro-laboratorio-de-grotowski-disolucion-y-diaspora/> [14.10.2012].

GORING KEPNER, Christine: 'El tema de la constancia en dos obras religiosas de calderón'. En: *NACFLA*. <http://www.spu.edu/orgs/nacfla/paper014.doc> [15.08.2012], pp. 1-13.

GUZMÁN WOLFFER, Ricardo (2011): 'México: Violencia e identidad'. En: *La Jornada semanal*. 23 de octubre, 868. <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/23/sem-ricardo.html> [17.05.2012].

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 área, 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.

¿De quién es la metrópoli? *Monumenta*: Una estética de la resistencia

Meike Schmitz

(Deutsches Theater Berlin)

Introducción

El neologismo *glocalización*, al cual se refiere el título de este número de *iMex*, fue acuñado por el sociólogo Robert Robertson en 1994. Según Robertson, *glocalización* significa la simultaneidad, la copresencia de dos tendencias, universalista la una, particularizante la otra, como reacción al proceso de globalización, proceso a su vez bastante polifacético.¹ Si bien el término y la idea en la cual este parece basarse ofrecen una visión bastante dicotómica entre particularidad y universalidad –lo que fue criticado en seguida destacándose la polidimensionalidad de concepciones, tanto del proceso de globalización como del de resistencias locales no reducibles a un concepto binario–², se puede utilizar el término para denominar una dinámica, una interpenetración e influencia recíproca. Es, según Shalini Randeria, "un proceso complejo y contradictorio caracterizado por tendencias opuestas: integración y fragmentación, de- y reterritorialización, homo- y heterogeneización" (Randeria 2000: 24). En la performance *Monumenta*, llevada a cabo en el espacio urbano del D.F., en una de sus calles más significativas, el Paseo de la Reforma, sitio del México globalizado, internacional, del mundo financiero, en marzo de 2007, se puede destacar de manera bastante concreta la dinámica nada unidimensional de los encuentros entre culturas globalizadas y particulares, esta vez bajo la perspectiva del género. Vemos cómo un fenómeno de globalización cultural, el feminismo, se ve apropiado por artistas locales, artistas mexicanas, que, a su vez, ocupan (temporalmente) un espacio urbano, los monumentos de la historia nacional mexicana, para conferir con sus intervenciones visibilidad al papel de la mujer dentro del imaginario mexicano. Así pues, en lugar de ver la globalización como opuesta a tendencias locales y particulares, se destaca aquí su carácter 'entretejido, compartido y dividido', como lo expresa Randeria. En la acción de *Monumenta* se puede ver de modo ejemplar la dinámica del imaginario urbano, y el papel predominante de las ciudades en el proceso de desarrollo cultural³, la disputa por estrategias de apropiación y de subversión en un espacio urbano dominado por un discurso oficial, un discurso dominado por seres masculinos.

¹ Véanse Robertson 1994: 38 y Randeria 2000: 17.

² Véase Huyssen 2008: 15.

³ Véase Huyssen 2008: 4s.

Monumenta: Siete imágenes de la resistencia

La Ciudad de México es la ciudad de los palacios y de los monumentos, se dijo alguna vez. Pero todo ha cambiado. Y aquella ciudad no existe más. Ni sus palacios, ni sus monumentos, ni sus habitantes son los mismos. Ahora, como en todo el mundo, la Ciudad de México se transforma en sus formas de vida y, con ello, interviene en sus formas, también (Zúñiga 2007: s.p.).

Si se leen estas líneas, en un principio parece que se trata del comienzo de una novela de ciencia ficción, de la descripción de una posible visión apocalíptica del futuro, de una distopía a la George Orwell. Lugar de la acción: Ciudad de México; tiempo: 2084. Sin embargo, en realidad se trata de las primeras líneas de un manifiesto artístico de marzo de 2007. Siete artistas mexicanas plantean ahí su visión ciertamente utópica de la ciudad del futuro, pero de ninguna manera apocalíptica, sino más bien eufórica. "Así que ahora la Ciudad de México es la ciudad de las monumentas. Esto es, una ciudad feminizada por la palabra, la forma y el fondo" (Zúñiga 2007: s.p.).

Plantean la utopía de una ciudad 'feminizada', una ciudad de las mujeres, una ciudad en la que tanto la forma externa como el pensamiento y el lenguaje de las reglas se supeditan a una nueva feminidad:

¿Cómo y por qué ocurrió esta transformación morfológica, gráfica y conceptual [...]?
¿Cómo [...] en el país de los toritos, los gallos giros, los valentones, los del sombrero arriscado, los del cuerpo echado pa'lante, los quémevesbuey, los del yomemuerodondequera, los pormispurititoshuevos y los jardineros que cortan (de) las (mejores) flores - se abrió esta (infinita) posibilidad de (las) reflexión(es) visual(es)?
¿Cómo y por qué este lugar de los, los, los, los y los miles y millones de los, ahora se convierte [...] en el lugar de las, las, las, las y muchísimas ¡pero muchísimas! las? (Zúñiga 2007: s.p.).

¿Cómo se llegó a esta transformación elemental? ¿Cómo es que todos esos "los, los, los" que otrora marcaron la imagen de la ciudad se convirtieron en "las, las, las"? El punto de partida y la superficie de ataque para la transformación de la ciudad son sus monumentos y estatuas. El 8 de marzo de 2007, el Día Internacional de la Mujer, siete artistas –Maris Bustamante, Minerva Cuevas, Mónica Castillo, Verena Grimm, Mónica Mayer, Fabiola Torres-Alzaga y Lorena Wolffer– transformaron los empolvados portadores de prestigio –los monumentos– en 'monumentas'. Los medios empleados para ello son tan simples como efectivos. Armadas con lienzos de gran tamaño, carteles y postales donde se reproducen sus respectivas contrapropuestas gráficas, las siete mujeres se desplazan en el espacio urbano de la metrópoli. Colocan carteles en las calles, en las estaciones de metro y museos, reparten las postales a transeúntes y visitantes de los eventos realizados con motivo del Día Internacional de la Mujer. Después se ponen en camino a sus respectivos monumentos: la Fuente de Venus, la

estatua de Sor Juana Inés de la Cruz, el Ángel de la Independencia, el Monumento a la Madre, la estatua de Diana Cazadora, la estatua de Corregidora y la escultura *Malgré tout*. Estas se encuentran en el centro histórico, más exactamente en el Paseo de la Reforma –la avenida y arteria principal de la ciudad– o en sus inmediaciones. Las artistas rodean las estatuas con una cinta de señalización en la que puede leerse "Lo personal es político", y colocan los lienzos con las propuestas gráficas en bastidores al lado del original correspondiente.⁴ Finalmente se ponen a disposición de los transeúntes para conversar. El objetivo de su acción lo describen las artistas en su manifiesto de la siguiente manera:

Con este proyecto se buscó acercarse a las distintas formas de interpretación de la imagen de la mujer [...] y estimular la percepción de los ciudadanos (¡sobre todo, de las ciudadanas!) hacia las imágenes y las esculturas que forman parte del entorno cotidiano y que representan formas de pensar, de sentir, de ser y de actuar (Zúñiga 2007: s.p.).

Mediante la intervención artística en el espacio urbano, las artistas quieren atraer la atención de los transeúntes hacia los monumentos y que observen las maneras de pensar sociales que estos representan. Por un momento, contrarían la imagen de la ciudad y le contraponen su propio imaginario de la ciudad de las *monumentas*.

El reñido espacio de la Ciudad de México

El lugar donde acontece *Monumenta*, la metrópolis Ciudad de México, es una ciudad cuya imagen está llena de contrastes: suntuosos edificios coloniales al lado de viviendas deterioradas, la catedral cristiana al lado del Templo Mayor azteca, enormes torres de cristal delante de sencillos puestos de vendedores ambulantes. Es una imagen de la desigualdad, de la ruptura y las contradicciones, particularmente en las zonas densamente pobladas, pues aquí se condensan los contrastes sociales y las diferencias económicas, y se manifiestan espacialmente en bloqueos, muros, casetas de vigilancia u otras medidas de seguridad tales como sistemas de alerta y cámaras de vigilancia.

También en la periferia se observa la polarización, pero aquí en gran escala: Grupos relativamente homogéneos se encuentran juntos en barrios como el anterior asentamiento informal de Nezahualcóyotl en el este de la ciudad, o el pudiente barrio comercial de Polanco en el oeste, y la ruptura social se vuelve clara apenas en los márgenes.⁵

Sin embargo, la división ahí sigue siendo evidente: una zona se degrada, mientras que la zona contigua se valoriza para un uso exclusivo, las *gated communities* como "zonas de

⁴ Véanse las imágenes de *Monumenta* adjuntas en el anexo. Todos los créditos de imagen pertenecen a Sofía Olascoaga / Naomi Rincón-Gallardo.

⁵ Véase Jachnow 2008: 43.

refugio de la opulencia" son para las clases sociales bajas tan inaccesibles como para los ricos lo son los barrios peligrosos, las llamadas "ciudades perdidas" (Jachnow 2008: 43). "La polarización y fragmentación se pueden percibir claramente como tristes evidencias en el desarrollo de la Ciudad de México" (Jachnow 2008: 43).

De manera particularmente drástica se manifiestan desde hace algunos años estos desarrollos en el centro histórico de la metrópoli mexicana. Mediante inversiones con objetivos bien definidos, especialmente desde los años 90 se fomentan los procesos de gentrificación y homogenización que tienen como consecuencia una agudización de los procesos de segregación y exclusión sociales. Se establece una manera nueva y oficial de ver la ciudad: la ciudad debe 'reconstruirse' en un tipo de estética retrocolonial; debe presentarse como una ciudad bonita, limpia y global.⁶ Las estructuras sociales, como por ejemplo el ambulante, que no cuadran con la nueva imagen planeada de la ciudad, son excluidas y expulsadas a los márgenes.⁷ En este proceso se encuentran en forma condensada intereses opuestos de diferentes agentes, y surge inevitable e inaplazablemente la pregunta: ¿Quién puede exigir el espacio para sí? ¿A quién pertenece la metrópoli?

Los desarrollos antes descritos fueron precedidos por una etapa de profundas transformaciones políticas y económicas en todo México, en cuyo contexto también la Ciudad de México sufrió un cambio estructural: gran parte de las élites burocráticas y empresariales se adhirieron cada vez más al discurso de la globalización y la liberalización económica, y en el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas (PRD) "los contratos celebrados entre el gobierno federal y los consorcios internacionales allanaron [...] el camino a un modelo de 'globalización de la ciudad', el cual se estableció como una nueva perspectiva de modernización urbana" (Linares 2008: 180). En este contexto surgieron a fines de los años 90 los llamados 'macroproyectos' del desarrollo de la ciudad, en cuyo marco se crearon o remodelaron grandes superficies para el asentamiento de empresas transnacionales y cadenas comerciales.⁸ Lo mismo sucedió con el lugar donde se muestra *Monumenta*, el Paseo de la Reforma. Construido en 1865 bajo el mandato del emperador Maximiliano, el Paseo de la Reforma representa hoy en día el centro financiero y comercial de la Ciudad de México y es, entre otras cosas, el asiento de los consorcios mediáticos más importantes, de numerosos hoteles y empresas que operan a nivel mundial, y de la bolsa. Su cercanía al centro histórico, a lugares históricos como, por ejemplo, el Palacio de Bellas Artes y la Alameda Central, hace que su ubicación sea especialmente atractiva. El Paseo de la Reforma pasó a ser, de una espléndida

⁶ Véase Linares 2008: 179.

⁷ Véase Linares 2008: 180.

⁸ *Ibíd.*

avenida, un corredor turístico y financiero donde se fusionan diversos intereses locales y nacionales de la política y el sector privado, y representa emblemáticamente el proceso de globalización y gentrificación del centro.⁹

El plan de gentrificación agresivamente promocionado pretende crear un ambiente urbano prefabricado y superficial, acompañado de numerosas medidas de 'limpieza' y seguridad. Entre las medidas tomadas se encuentran, por ejemplo, la remoción de estacionamientos de las calles principales, el cuidado de la imagen de la policía, el 'embellecimiento' de las fachadas y calles, la expulsión de vendedores ambulantes, la diversificación de servicios turísticos y el fomento de festivales culturales (Linares 2008: 180).

El proceso de gentrificación en la Ciudad de México, forzado tanto por el sector privado como por los gobiernos locales y nacionales, agudiza las desigualdades sociales y propicia la exclusión de los estratos sociales de menores recursos. Pero al mismo tiempo hace visible algo distinto, decisivo: muestra "que los procesos constituyentes de la sociedad son bastante más complejos que lo que le concede el imaginario a la gentrificación", en tanto que la ciudad no surge solamente de su planificación oficial, sino más bien de la "diversidad de los arreglos informales" (Linares 2008: 182) de sus habitantes. De manera que continuamente se observan cambios anárquicos y estrategias de adaptación, con cuyo apoyo, especialmente los estratos sociales más desfavorecidos, se apropian del espacio urbano y lo configuran a su propio modo. En su ya varias veces aquí citado ensayo, 'Ironien der globalisierten Stadt' ('Ironías de la ciudad globalizada'), el antropólogo mexicano Jorge Linares describe el comercio ambulante como una forma de apropiación que contrasta completamente con los procesos de gentrificación descritos: "Puestos de armazones de acero y toldos de plástico de colores, vendedores con carros llenos [...] de mercancías; gritos y silbidos [...]. Puestos con ropa o copias piratas de películas [...]. Oleadas de gente en busca de relojes [...] y aparatos electrónicos" (Linares 2008: 183).

Todo esto junto, según Linares, funda una "estética urbana alternativa" (Linares 2008: 183): una estética de la resistencia. Otras prácticas de la resistencia que pueden nombrarse son las manifestaciones políticas y las marchas de protesta, cuyos participantes, desde fines de los años 60, marcaron a través de sus diversas acciones la imagen de la capital mexicana. O simplemente también las masas de gente y coches que diariamente se desplazan bulliciosamente por la metrópoli, se reapropian constantemente y a su modo muy particular del espacio urbano, y esto de ningún modo se corresponde con las "imágenes superficiales, amplias y chatas de una ciudad gentrificada" (Linares 2008: 183).

En las diversas formas del uso alternativo del espacio se vuelven por lo tanto claras las huellas de la resistencia activa y pasiva de los diferentes agentes, las cuales pueden leerse

⁹ Véase Linares 2008: 181.

como "movimientos de micro-resistencia contra los macro-desarrollos globalizados y uniformadores del entorno urbano" (Krieger 2007: 350), en cuya interacción generan una imagen alternativa de la ciudad y fortalecen las identidades locales.

Puede nombrarse, como otro movimiento de micro-resistencia, otra estética de la resistencia que marca la imagen del reñido espacio urbano y se opone continuamente al imaginario oficial, el arte en el espacio público, que a continuación se verá con más detalle mediante el ejemplo de *Monumenta*.

***Monumenta* como estética de la resistencia**

A diferencia de otras formas de micro-resistencia, como por ejemplo el comercio ambulante, que en gran medida transcurren inconscientemente, el arte se posiciona en el espacio público con frecuencia bastante consciente como polo opuesto al ordenamiento territorial hegemónico. Especialmente los actos artísticos performativos resultan apropiados como ejercicios de resistencia debido a su carácter fugaz: oponen resistencia contra la objetivación y comercialización, y así también pueden seguir funcionando "en el *theatrum mundi* del neoliberalismo" (Klein 2005: 27) como estética de la resistencia.

También *Monumenta* muestra como práctica artística diversos rasgos performativos, tales como el carácter de acontecimiento (la obra de arte existe solo en el presente y se desarrolla como acontecimiento en la interacción entre productor y receptor), el énfasis en la función performativa (no se trata de representar una acción, sino de realizarla), la intervención en el espacio público, la priorización del intercambio dialógico con los receptores, así como la fugacidad de la práctica de la escenificación (la acción no aspira a la repetitividad y no está al servicio de la producción de un producto final material). Estas características le permiten a *Monumenta* establecer una relación directa con las realidades sociales; acercan la acción al acontecimiento público y dejan que surta efecto como un megáfono de la comunicación social.

El gran significado del espacio urbano para el arte se explica asimismo por el hecho de que la ciudad como culminación de la sociedad representa también el espacio para la producción de poder. Las ideas y conceptos de orden de la sociedad se concretan en ella, se hacen visibles en los planes urbanísticos, en las disputas por los espacios y territorios, en estrategias de inclusión y exclusión espacial.¹⁰ Por un lado, los espacios urbanos son los espacios donde se manifiestan las relaciones de poder existentes; por otro lado, también son los espacios donde las relaciones de poder pueden romperse.

¹⁰ Véase Klein 2005: 14.

Ahora bien, ¿en qué medida pueden las acciones artísticas generar esas rupturas? Para responder a esta cuestión primero hay que preguntarse sobre la percepción artística de la ciudad. Como ya se ha mostrado en la estrategia de la *derivé* de los situacionistas en los años 20, o también en la *flanerie* surrealista, la percepción artística es una percepción sumamente subjetiva. En la ocupación artística con la ciudad surge una nueva cartografía, un mapeo personal que la ciudad en cierta manera reescribe.

El mapa elaborado en la acción de recorrer el espacio crea, produce una ciudad, una ciudad imaginaria que –en confrontación con el ordenamiento existente de la ciudad– supera las determinaciones territoriales hegemónicas y puede producir las impresiones *aistéticas* del espacio urbano (Klein 2005: 23).

La idea de una interpretación objetiva del espacio a través de la que pueden legitimarse y consolidarse las relaciones de poder es reducida al absurdo mediante el procedimiento artístico: el arte contraría las cartografías del espacio existentes hasta el momento y desafía el límite de las experiencias del receptor a través del traspaso simbólico de las fronteras. Utiliza el espacio público como una estructura dinámico-social en la que también son imaginables conceptos alternativos de orden y relaciones de poder.¹¹

Solo en la sobrescritura subversiva o el traspase de fronteras se logra clarificar y desenmascarar el carácter normativo de la geografía previa. Al ofrecerse una alternativa, no solo se revela la oferta alternativa como construcción, sino que al mismo tiempo demuestra el carácter de esbozo siempre solamente provisional de la forma de organización existente hasta el momento (Schiller 2006: 75).

Esta apropiación artística aquí aclarada y la re-cartografización del espacio urbano también son objetivos de *Monumenta*; las curadoras Naomi Rincón Gallardo y Sophia Olascoaga lo describen de la siguiente manera:

Es posible la apropiación artística del espacio público, el cambio de percepción y la inscripción de nuevas significaciones, aunque estas intervenciones sean parciales es posible que desplieguen distintas visiones en un recorrido cotidiano, puesto que el arte tiene la capacidad de dibujar sobre la realidad social espacios simbólicos (Naomi Rincón Gallardo y Sophia Olascoaga en entrevista con la autora, 07/2009).

Mediante la apropiación del espacio pueden modificarse los patrones de percepción e inscribirse nuevas significaciones en este. Según las curadoras, a través de los nuevos espacios simbólicos producidos se sobrescriben las realidades sociales existentes. En el caso de *Monumenta*, esta realidad social o lugar concreto donde sucede la apropiación y la sobrescritura es el Paseo de la Reforma, con partes colindantes del centro histórico. El lugar fue seleccionado por la curadora en virtud de sus peculiaridades arquitectónicas, así como por las inscripciones sociales y culturales vinculadas a este. Así lo describen:

¹¹ Véase Schiller 2006: 73.

El Paseo de la Reforma es una de las avenidas principales de la Ciudad de México y es considerada la 'más bella', ahí se concentra un corredor de esculturas urbanas y monumentos que buscan representar algunos de los símbolos nacionales más emblemáticos. Pero no sólo fue sobre Paseo de la Reforma, sino que llegó hasta el centro histórico, de modo que llegó a zonas más populares. La zona es de las más transitadas y turísticas de la ciudad (Naomi Rincón Gallardo y Sophia Olascoaga en entrevista con la autora, 07/2009).

El Paseo de la Reforma funge como el letrero arquitectónico de la metrópoli que representa la historia de la ciudad y del país a través de numerosos monumentos y estatuas. En total son 78 estatuas las que flanquean el Paseo de la Reforma; separadas a distancias regulares, se encuentran sobre pedestales al borde de la calle.

El Paseo de la Reforma fue adornado con 34 esculturas [...], a las que inmediatamente se añadieron otras cuatro. Casi un siglo después se construyeron 40 más en el tramo hacia el norte, en 1964, con el afán de complementar la representación patriótica (Martínez Assad 2005: 16).

Las estatuas en el Paseo de la Reforma representan la patria; son el compendio de la historia de México esculpido en piedra:

El Paseo de la Reforma es, en su recorrido, una lección viva de historia, funciona como museo porque contiene los 'símbolos de la identidad', los héroes y 'alude al origen y la esencia'. Su construcción fue obra de muchos años, la síntesis de varios gobiernos, y sus señas prevalecen imbatibles frente al tiempo, incluso aceptando la modernidad que recorre el país (Martínez Assad 2005: 19).

No obstante, se trata exclusivamente de retratos de personalidades masculinas. Las estatuas femeninas se encuentran solo en los cruces del Paseo, y además, como a continuación se explicará, con otra forma y función. No son parte del 'museo' de la historia mexicana.

Claro está que las estatuas no ofrecen una representación objetiva del pasado, sino más bien son una expresión de la historiografía oficial. La historia está sujeta a determinadas intenciones de construcción: "Las referencias históricas y símbolos se realizan o se pasan a segundo plano [...] La historia se instaure como un folio legitimador del presente" (Wildner 2003: 60).

Las artistas de *Monumenta* reflejan justo este hecho cuando transforman la ciudad de los monumentos en la ciudad de las 'monumentas'. De manera rotunda, con su acción hacen que se observe que la plaza, la cual es asignada a las mujeres a través de la historiografía oficial – en el espacio público representadas justamente, entre otras cosas, a través de los monumentos aquí centrales–, no se basa en percepciones objetivas, sino que es expresión del orden social hegemónico y dominado por los hombres.

Cuando se desplazan por el espacio urbano, rodean la estatua correspondiente con la cinta de señalización e instalan los lienzos con las propuestas gráficas en bastidores, árboles o

postes, consiguen de este modo que se preste una mayor atención tanto a la existencia de estatuas como a su significado dentro de la estructura espacial. Y a través de su acción reflejan, por un lado, el simple hecho de que hay pocas estatuas femeninas en comparación; por otro lado, mediante su tipo de propuestas aluden de manera crítica a la representación específica de la feminidad reflejada por la estatua respectiva. La percepción rutinaria del espacio se perturba. En el momento de la intervención se interpreta como un espacio del arte, un espacio que posibilita la reflexión sobre realidades sociales. Surge un espacio alternativo, utópico, que pone en tela de juicio el ordenamiento espacial existente hasta el momento al desenmascarar su carácter construido, y revela la posibilidad de otro ordenamiento. En este sentido, *Monumenta* también puede denominarse como una estética alternativa en la acepción de Linares, como una estética de la resistencia; ostenta el potencial de oponerse a la imagen oficial de la ciudad.

Sin embargo, y es importante mencionarlo en este momento, *Monumenta* no se dirige prioritariamente contra las tendencias de globalización y gentrificación. Más bien, la acción se dirige contra un aspecto muy concreto del ordenamiento territorial: *Monumenta* alude a una realidad urbana que se percibe como fuertemente dominada por seres masculinos; su objetivo es oponerse a este orden con el recurso de la intervención artística. La acción se ubica de manera bastante consciente en el campo del arte feminista, cuyo desarrollo se verá con más detalle a continuación.

Arte feminista en la Ciudad de México

Tanto el movimiento feminista como el movimiento artístico feminista surge a finales de los años 60 a partir del movimiento estudiantil, o bien como deslinde de este. Pues aunque por supuesto las mujeres participaron en las protestas estudiantiles, y muchas artistas formaban parte de la Generación de los Grupos –colectivos interdisciplinarios de artistas que se posicionaron fuera del arte institucionalizado y que mediante sus trabajos generaron un vínculo estrecho entre creación artística y activismo político–, la lucha por la igualdad no incluía sus intereses.

A pesar de que se luchaba por la igualdad de derechos, no se cuestionaba la estructura patriarcal de la familia, ni tampoco se cuestionaba el que las mujeres, generalmente, jugaran un papel secundario, de apoyo, en el movimiento estudiantil (Alcázar 2001: 2).

Son entonces los años 70, como describe la investigadora de teatro mexicana Josefina Alcázar, un tiempo de toma de conciencia, de despertar y de búsqueda:

Bajo el lema lo personal es político, algunos grupos de mujeres artistas se reunían para discutir su experiencia como mujeres, tocando temas que las inquietaban y que no encontraban donde tocarlos, temas tabú para el momento: particularmente sobre la sexualidad y el derecho al placer, sobre la despenalización del aborto, el trabajo doméstico, la violación y la agresión hacia las mujeres, y estos temas se reflejaban en sus obras (Alcázar 2001: 3).

En este contexto, la performance cobra importancia como medio de expresión artística. Por una parte, las artistas emplearon el propio cuerpo –pantalla de proyección de ideales, anhelos y discriminación¹²– como territorio de resistencia; por otra parte, utilizaron cada vez con más frecuencia el espacio urbano público, que les ofreció una plataforma apropiada para la expresión de sus reivindicaciones.

El primer y también más importante grupo de arte feminista en la Ciudad de México fue Polvo de Gallina Negra (PGN), fundado en 1983 por Maris Bustamante y Mónica Mayer, el cual estuvo activo durante más de diez años. Como objetivos de la labor de PGN, de acuerdo al manifiesto del grupo, pueden mencionarse los siguientes:

- Analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación.
- Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte.
- Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad (Mayer 2004: 38).

En un orden social considerado como patriarcal, el objetivo de PGN era, por un lado, fomentar la participación de las mujeres en el mundo del arte; por otro, crear nuevas representaciones de la realidad ideadas desde una perspectiva feminista, para finalmente lograr a través de la alteración del mundo visual una transformación de la realidad social; un modo de proceder que además muestra una gran cercanía al concepto de *Monumenta*.

Con el refortalecimiento de los movimientos feministas a mediados de los años 80 se formaron otros grupos que se consideraron ellos mismos y su arte como parte de este movimiento. Entre otros, pueden nombrarse Parto Solar, Bio-Arte, así como grupos interdisciplinarios tales como Tlacuilas y Retrateras.¹³

De suma importancia para el desarrollo del arte feminista y del *performance art* en México fue el movimiento artístico feminista en los Estados Unidos. Especialmente en los años 70 hubo un gran interés en los desarrollos ahí ocurridos, y algunas artistas mexicanas viajaron a los Estados Unidos 'en calidad de aprendices'. Mónica Mayer –ella elaboró el bosquejo de Diana Cazadora– estudió también, por ejemplo, en el Women's Building en Los Ángeles de

¹² Véase Lehmann 1999: 251.

¹³ Parto Solar fue fundado a principios de los años 80 por Katia Mondoki; Bio-Arte fue fundado en 1984 por Nunik Sauret, Laita, Roselle Faure, Rose Van Lengen y Guadalupe García; Tlacuilas y Retrateras fue fundado también a mediados de los años 80 por Mónica Mayer, Victoria Jiménez, Karen Cordero, Nicola Coleby, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Consuelo Almeida y Marcela Ramírez.

1978 a 1981. Tras su regreso, el conocimiento ahí adquirido se integró tanto en el trabajo de PGN como en el de Tlacuilas y Retrateras, este último fundado con la pretensión explícita de probar en el contexto mexicano los conocimientos adquiridos en los Estados Unidos.

Dentro de los desarrollos de la sociedad entera cambian también con el paso del tiempo las reivindicaciones vinculadas al arte feminista: Si las artistas de la primera generación tenían que luchar contra numerosos tabúes sociales, sus sucesoras en los años 90 podían beneficiarse de las libertades de acción ya conseguidas por el movimiento feminista. Cambió el modo de verse de las feministas y con ello cambiaron también en los años 90 las reivindicaciones en los contenidos del arte feminista: Si en los años 70 y 80 aún estaban en el centro de interés de las acciones performativas la consideración general de las mujeres en el arte y en el espacio público, así como la reivindicación explícita femenina de la igualdad, ahora se trataba del derecho a la diversidad, un derecho que ambos géneros reclamaron conjuntamente:

El feminismo de esta etapa es diferente del de la década de los setenta, ahora mujeres y hombres jóvenes luchan, brazo a brazo, por el derecho a la diversidad. Estas artistas nacieron durante la revolución sexual, son hijas de padres sesentayocheros, por lo tanto fueron educadas en un contexto más libre y más permisivo (Mayer 2004: 6).

Monumenta puede situarse dentro del campo del arte feminista. Las curadoras eligieron conscientemente a siete artistas mujeres de diversas generaciones que en su trabajo se ocupan principalmente de cuestiones de género: entre ellas, Mónica Mayer y Maris Bustamente, que, como se describió antes, marcaron de manera determinante los inicios del arte feminista; Mónica Castillo, una artista que en los años 80 se ocupó a través de la pintura del tema de la identidad de género, y Lorena Wolffer, una de las artistas de performance más importantes de México, cuyo trabajo se mueve continuamente en la frontera entre activismo político y arte. En el centro de su creación, así lo describe ella misma, está "la exploración de las muy diversas y complejas formas en las que la sociedad construye nuestras nociones de mujer, cuerpo femenino y feminidad" (Wolffer s.a.: s.p.).

Los enfoques artísticos y políticos que se encuentran bajo el proyecto de *Monumenta* son muy diversos. Estos se unen a través de la cinta con la frase impresa "Lo personal es político", con la que el día de la acción se rodean todos los monumentos, haciendo claramente visible su identificación con el movimiento feminista.

Estrategias de resistencia en el sentido de Judith Butler

Para situar *Monumenta* de manera más clara en el campo feminista, o dilucidar desde qué óptica feminista actúan las curadoras y artistas, se debe recurrir en este punto a la teoría de la

performatividad de Judith Butler, que en los años 90 establece por primera vez un vínculo entre performatividad y género. En el centro de esta teoría se encuentra el carácter construido de la identidad de género: Butler considera el género como solamente un constructo social producido a través de la reiteración estilizada de actos, inscribiéndole así al cuerpo un sexo biológico como norma.¹⁴ "In this sense, gender is in no way a stable identity or a locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instituted through a stylized repetition of acts" (Butler, en Fischer-Lichte 2004: 37).

Según Butler, el género es resultado de procesos performativos una y otra vez escenificados y de su sedimentación institucionalizada:

O sea, hay una sedimentación de las normas de género que produce el fenómeno peculiar de un sexo natural, o de una verdadera mujer [...] y coactivas, sedimentación que con el tiempo ha ido produciendo un conjunto de estilos corporales que, en forma cosificada, aparecen como la configuración natural de los cuerpos en sexos que existen en una relación binaria y mutua (Butler s.a.: 303s.).

Así pues, el género no es algo previo que se exprese en la actuación del individuo, en los actos, gestos o poses, sino que lo previo es la actuación, que posteriormente produce la ilusión de un núcleo de género interno. El recurso mediante el que se genera la identidad de género percibida como algo natural es la repetición performativa de las convenciones sociales, vinculada al constructo cultural de la división heterosexual y dual de los géneros. El sujeto se ve constreñido a un ideal normativo "que regula y limita las posibilidades culturales de las maneras de existir del género" (Bublitz 2005: 72). Si el sujeto no se corresponde con este ideal, conduce esto a "un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos" (Butler s.a.: 311). No obstante, la performatividad de género tiene un carácter dialéctico: Si representa, por un lado, la garantía de la reproducción cultural de una matriz de género heterosexual que actúa de manera hegemónica, por otro lado, justo esta performatividad de la pertenencia de género posibilita la socava de la normalización discursiva de la identidad de género y la (hetero-)sexualidad¹⁵. Pues a la reproducción performativa de la identidad de género a través del individuo son inmanentes las desviaciones y también las faltas a las normas:

Y si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferencias maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género (Butler s.a.: 297).

La inestabilidad y variabilidad dentro de la performatividad, que surge de la diferencia entre el ideal normativo y la realidad vivida –el sujeto no puede estar completamente al servicio del

¹⁴ Véase Bublitz 2005: 51.

¹⁵ Véase Bublitz 2005: 72.

discurso— produce inevitablemente formas de resistencia y subversión. Pues, según la tesis de Butler, dentro de la reiteración de los actos constituyentes de los géneros pueden también producirse conscientemente faltas y desviaciones, y emplearse así como estrategias políticas concretas en contra del ordenamiento de género existente.

Como ejemplo de tal reiteración fallida, la cual también puede ser escenificada conscientemente como estrategia de resistencia, Butler menciona el travestismo en 'Performative Acts and Gender Constitutions' (1988); el *crossdressing* o la mascarada pueden ser recursos complementarios. De acuerdo con la teoría, a través de dichas estrategias de descentramiento y desestabilización, a través de la actuación de género transfronteriza puede ser desplazado el género. Para su empleo político siempre es fundamental que las categorías de género como tales puedan ser cuestionadas.

En consecuencia, Butler critica la política feminista que argumenta a partir de la diferencia de género y no pone en tela de juicio la categoría de 'mujer' como tal:

Hay pues actos que se llevan a cabo en nombre de las mujeres, y luego hay actos [...] que desafían la categoría misma de mujer. Desde luego, no se puede pasar por alto la inutilidad de un programa político que se propusiera la transformación radical de la situación social de las mujeres, sin haber previamente determinado si la categoría de mujer se va construyendo socialmente de tal forma que ser mujer es, por definición, estar en una situación de opresión (Butler s.a.: 302s.).

Para Butler no se trata de hacer visibles a las mujeres en su feminidad específica —aun cuando admite completamente que la teoría feminista ha hecho visible la particularidad femenina de manera exitosa "[e]n una cultura en que se ha considerado la mayor parte de las veces el falso universal 'hombre' como coextensivo de la humanidad misma" (Butler s.a.: 303) —, sino más bien de cuestionar las categorías binarias de género como tales. Solo mediante una disolución de las identidades de género puede conseguirse una disolución de las jerarquías de género; las posturas criticadas por Butler no consideran que:

[...] esta posición cosifica la diferencia sexual como el momento fundador de la cultura, y para empezar excluye el análisis no solamente de la constitución de la diferencia sexual, sino de su continuo proceso de constitución tanto por la tradición masculina que se apropia del punto de vista universal, como por esas posiciones feministas que construyen una categoría unívoca de 'mujeres' en nombre de la expresión o, en todo caso, de la liberación de una clase subyugada (Butler s.a.: 313).

Butler menciona además una postura que, si bien es consciente de las deficiencias de una categoría de 'mujer' unificadora, se basa en un esencialismo operativo, "en una falsa ontología de las mujeres como ontología universal" (Butler s.a.: 318) para siquiera poder formular un programa político. Como representantes de esta postura nombra a Julia Kristeva y Gayatri Spivak. Ahí se utiliza la categoría de 'mujer' con fines estratégicos, se vuelve una especie de

herramienta política en la lucha contra la opresión. Para Butler se debe de diferenciar claramente entre este empleo consciente de la categoría de 'mujer' y una postura que "celebra o emancipa un núcleo esencial, una naturaleza o realidad cultural común que no se puede encontrar en ninguna parte" (Butler s.a.: 318). Sin embargo, ella también ve ahí el riesgo de una cosificación de la diferencia sexual que encubra la verdadera complejidad de la pertenencia de género.

Partiendo de estas reflexiones de Butler, a continuación se examinará qué postura toma *Monumenta* y de cuáles estrategias se sirve para llamar la atención sobre las desventajas condicionadas por el género.

A manera de conclusión: *Monumenta* como estrategia de resistencia feminista

Las siete propuestas gráficas de las artistas de *Monumenta* se ocupan de representaciones artísticas de cuerpos femeninos que permiten sacar conclusiones a partir de determinados modelos de roles femeninos o bien a partir de cierta manera en que son percibidas las mujeres en la sociedad. Las artistas hacen alusión a esta representación de las mujeres y critican muy específicamente aspectos concretos de desigualdades sociales condicionadas por el género. Así, la propuesta de Mónica Mayer (Diana Cazadora) se ocupa del tema de la sexualización y objetivación del cuerpo femenino; Verena Grimm (Monumento a la Madre) trata el tema del aborto; Mónica Castillo (Sor Juana Inés de la Cruz), de manera parecida a Lorena Wolffer (*Malgré tout*), aborda el tema de la violencia contra las mujeres, aunque su propuesta no solo hace referencia a la violencia física, sino también a la psíquica. Minerva Cuevas (Ángel de la Independencia) se ocupa en su propuesta del tema de la impunidad, vinculándolo al caso concreto de la activista en pro de los derechos humanos Digna Ochoa, quien fue asesinada en 2001 en la Ciudad de México; y Maris Bustamante (Fuente de Venus) lucha contra la objetivación de la mujer en el mundo del arte. Las propuestas artísticas se ocupan por lo tanto de temas que también fueron tratados por el movimiento feminista.

Más allá de la cuestión temática, tiene lugar, como ya se mencionó, un vínculo concreto de la acción con la tradición feminista a través del principio "Lo personal es político". Se pone en claro que se desea una identificación con el movimiento feminista.

Resulta interesante, en relación a la teoría butleriana, que si bien todas las propuestas se dirigen contra una determinada imagen de la mujer, ninguna cuestiona la categoría de 'mujer' como tal. Más bien, las siete artistas trabajan recurriendo a esta categoría. La reivindicación que hacen es una reivindicación de la igualdad de género, de hacer visible a la mujer en el

espacio público, pero es menos una reivindicación de la diversidad o de una reescritura fundamental de la realidad de género.

Las artistas conocen muy bien, por supuesto, los desarrollos de los nuevos modelos de pensamiento feministas. Así, por ejemplo, Lorena Wolffer se califica a sí misma como posfeminista y tiene a Butler como uno de sus puntos de referencia: "Me defino como posfeminista porque soy crítica de los errores del feminismo y consciente del hecho de que muchos de sus planteamientos ya no son pertinentes o vigentes" (Lorena Wolffer en entrevista con la autora 07/2009).

Sin embargo, con su trabajo *Malgré tout* no opera en el campo de la disolución de las categorías de género, como propone Butler. Es de suponer que, partiendo de las explicaciones de Butler, los trabajos de las artistas de *Monumenta* pueden subsumirse en aquella postura feminista que utiliza la categoría de 'mujer' con fines estratégicos, que se basa en un esencialismo operativo para poder formular objetivos políticos. Se torna clara una diferencia esencial entre reflexión teórica y aplicación concreta, práctica: La teoría butleriana explica las desigualdades condicionadas por el género a partir de estructuras muy profundas, intenta poner en tela de juicio verdades hasta ese momento incuestionadas a través del establecimiento de un modo de pensar diferente. La importancia de este enfoque de ninguna manera debe subestimarse, sin embargo, esconde el peligro de un gran distanciamiento de la realidad social concreta, una realidad que aún está muy alejada de un pensamiento y actuación más allá de las categorías de género existentes. Los trabajos de las artistas de *Monumenta* reflejan justamente esta realidad social y reaccionan muy concretamente ante determinados aspectos de desventajas específicas de género. En ello parece necesario recurrir a la categoría de 'mujer' que Butler rechaza. Las siete artistas que participan en la acción hacen uso de este discurso; en el acto de apropiación de los monumentos esbozan una imagen utópica de la ciudad y presentan un bosquejo simbólico de lo que debe ser la ciudad en el futuro. De este modo, *Monumenta* actúa a efectos de una resistencia feminista: la acción muestra el potencial de oponerse a la imagen oficial de la ciudad, de cambiar el carácter del espacio público y de poner en duda las imágenes que tradicionalmente representan la identidad femenina.

Traducido por José Antonio Salinas

Bibliografía

BUTLER, Judith (1988): 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory'. En: *Theatre Journal*, 40, 4, pp. 519-531.

BUBLITZ, Hannelore (2005): *Judith Butler. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.

FISCHER-LICHTE, Erika (2005): 'Performativität/performativ'. En: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (eds.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, pp. 234-241.

HUYSSSEN, Andreas (2008): 'Introduction. World Cultures, World Cities.' En: ídem (ed.): *Other Cities, Other Worlds. Urban Imaginaries in a Globalizing Age*. Durham / London: Duke University Press, pp. 1-23.

JACHNOW, Alexander (2008): 'Gebauter Raum mal verlebte Zeit. Dynamiken und Mechanismen des Wachstums von Mexiko Stadt. Ein historischer Überblick'. En: Anne Becker, et al. (ed.). *Verhandlungssache Mexiko Stadt*. Berlin: b_books, pp. 43-52.

KLEIN, Gabriele (2005): 'Die Stadt als Szene. Zur Einführung'. En: Gabriele Klein (ed.). *Stadt.Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen, pp. 13-34.

KRIEGER, Peter (2007): 'Citambulantaje'. En: Ana Álvarez / Valentina Rojas Loa / Christian von Wissel (eds.): *Citámbulos. El transcurrir de lo insólito – Ciudad de México*. México: Conaculta-Fonca.

LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

LINARES, Jorge (2008): 'Ironien der globalisierten Stadt. Umkämpfte Aneignung des öffentlichen Raums im historischen Zentrum um die Alameda'. En: Anne Becker et al. (ed.): *Verhandlungssache Mexiko Stadt*. Berlin: b_books, pp. 179-187.

MARTÍNEZ ASSAD, Carlos (2005): *La patria en el Paseo de la Reforma*. México: FCE, UNAM.

MAYER, Mónica (2004): *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. México: Conaculta Fonca.

RANDERIA, Shalini (2000): 'Globalisierung und Geschlechterfrage: Zur Einführung'. En: Ruth Klingebiel / Shalini Randiera (eds.): *Globalisierung aus Frauensicht. Bilanzen und Visionen*. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachfolger, pp. 16-33.

ROBERTSON, Robert (1994): 'Globalisation or Glocalisation?' En: *Journal of International Communication* 1, 1, pp. 33-52.

SCHILLER, Georg (2006): 'Geburt im öffentlichen Raum. Birth-Build'. En: Nicole Schröder / Herwig Friedl (eds.). *Grenz-Gänge*. Tübingen / Basel: A. Francke, pp. 69-84.

WILDNER, Katrin (2004): *Zócalo – Die Mitte der Stadt. Ethnographie eines Platzes*. Berlin: Dietrich Reimer.

Fuentes de internet

ALCÁZAR, Josefina (2001): 'Mujeres y performance. El cuerpo como soporte'. <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf> [18.07.08].

BUTLER, Judith (s.a.): 'Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista'. En: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>, pp. 296-314 [21.02.2014].

WOLFFER, Lorena (s.a.): http://revista-red.pueg.unam.mx/entrega1/wolffer_lorena.html [26.05.14].

ZUÑIGA, Araceli (2007): *Monumenta: Siete mujeres artistas, siete manifiestas*. <http://revista.escaner.cl/node/92> [13.4.14].

Entrevistas

La entrevista con Maris Bustamante fue realizada por la autora del presente artículo en septiembre-octubre de 2007 en el marco de una investigación sobre el arte performativo en La Ciudad de México, organizada por la Universidad Libre de Berlín.

Las entrevistas con Lorena Wolffer, Sofía Olascoaga y Naomi Rincón Gallardo Shimada fueron realizadas por correo electrónico en junio-julio de 2009.

Anexo

Créditos de imagen: Cortesía Sofía Olascoaga / Naomi Rincón-Gallardo



**MARIS BUSTAMANTE
MÓNICA CASTILLO
MINERVA CUEVAS
VERENA GRIMM
MÓNICA MAYER
FABIOLA TORRES ALZAGA
LORENA WOLFFER**

Propuestas gráficas de intervención a 7 monumentos
con representaciones femeninas en Paseo de la Reforma e inmediaciones.

Circularán en carteles, postales e impresiones de gran formato
del 9 al 17 de marzo en zonas aledañas a los monumentos,
líneas del metro, centros delegacionales
y eventos relacionados al Día de la Mujer 2007.



MONUMENTO EN RESTAURACIÓN

Proyecto para monumento histórico

MONUMENTA

FABIOLA TORRES ALZAGA

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER



Ciudad México



Secretaría de Cultura



Mujeres-DF



CIRCUITO DE FESTIVALES





Código Penal para el Distrito Federal

- Artículo 123.** Al que prive de la vida a otro, se le impondrá de ocho a veinte años de prisión.
- Artículo 130.** Al que cause a otro un daño o alteración en su salud, se le impondrán:
- I. De treinta a noventa días de multa, si las lesiones tardan en sanar menos de quince días;
 - II. De seis meses a dos años de prisión, cuando tardan en sanar más de quince días y menos de sesenta;
 - III. De dos a tres años seis meses de prisión, si tardan en sanar más de sesenta días;
 - IV. De dos a cinco años de prisión, cuando dejen cicatriz permanentemente notable en la cara;
 - V. De tres a cinco años de prisión, cuando disminuyan alguna facultad o el normal funcionamiento de un órgano o de un miembro;
 - VI. De tres a ocho años de prisión, si producen la pérdida de cualquier función orgánica, de un miembro, de un órgano o de una facultad, o causen una enfermedad incurable o una deformidad incorregible; y
 - VII. De tres a ocho años de prisión, cuando pongan en peligro la vida.
- Artículo 174.** Al que por medio de la violencia física o moral realice cópula con persona de cualquier sexo, se le impondrá prisión de seis a diecisiete años.
- Artículo 176.** Al que sin consentimiento de una persona y sin el propósito de llegar a la cópula, ejecute en ella un acto sexual, la obligue a observarlo o la haga ejecutarlo, se le impondrá de uno a seis años de prisión.

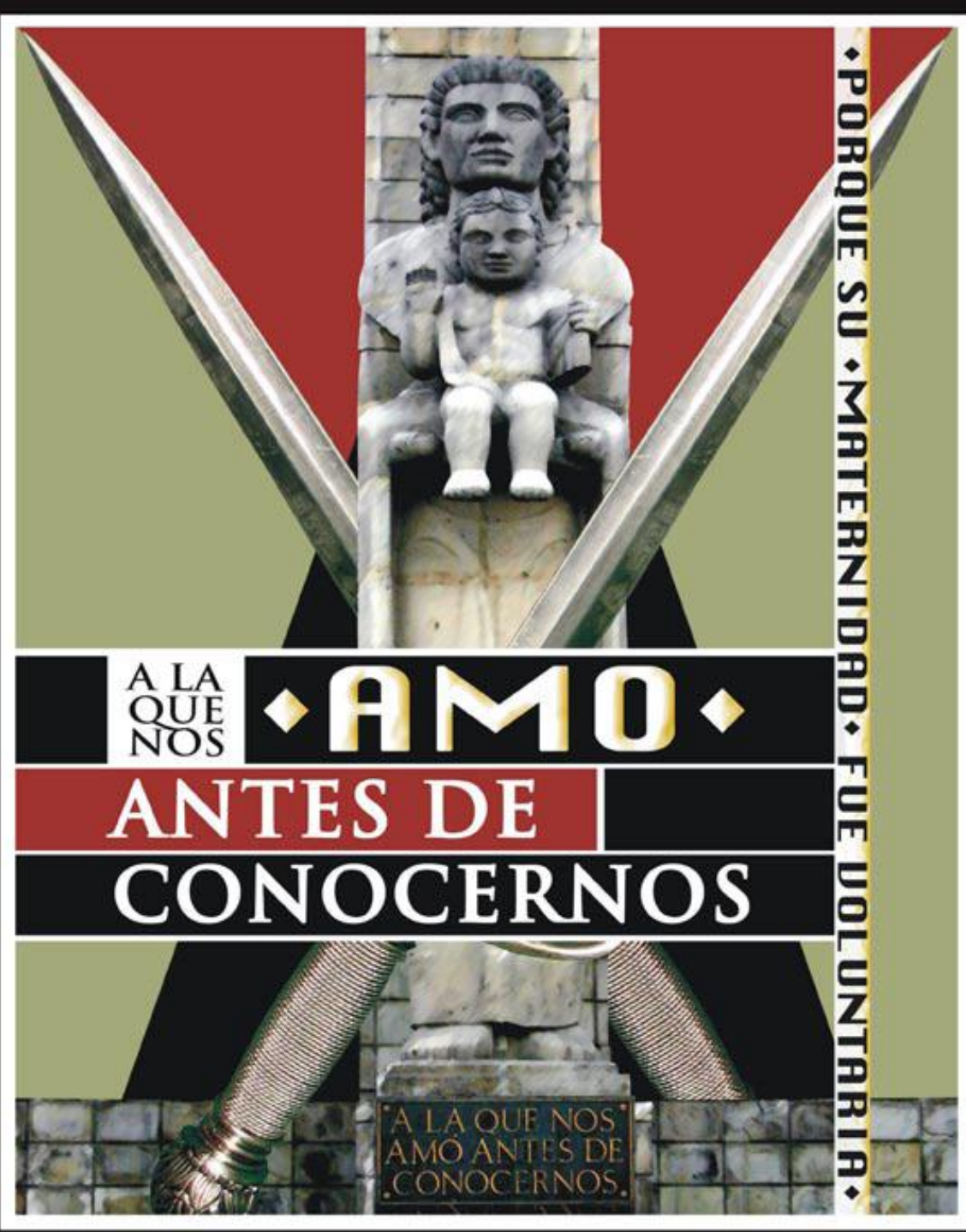
MONUMENTA

LORENA WOLFFER

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE · MÓNICA CASTILLO · MINERVA CUEVAS · VERENA GRIMM · MÓNICA MAYER · FABIOLA TORRES ALZAGA · LORENA WOLFFER





◆PORQUE SU ◆MATERNIDAD◆ FUE VOLUNTARIA◆





A LA QUE NOS ◆AMO◆

ANTES DE CONOCERNOS

A LA QUE NOS AMÓ ANTES DE CONOCERNOS.

MONUMENTA VERENA GRIMM

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO
MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER

 Ciudad México
 Secretaría de Cultura Ciudad de México
 Mujeres-DF
 CIRCUITO DE FESTIVALES
 ICA



MONUMENTA


MINERVA CUEVAS

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER












¿NO TE PARECE
RARO QUE LAS
PRINCIPALES
ESCULTURAS DE
MUJERES SOBRE
REFORMA SEAMOS
FIGURAS MÍTICAS
Y CON POCA
ROPA?

EXIJO **IGUALDAD**
que nos acompañen
un Adonis y un David
o que Cuauhtémoc se desvista

MONUMENTA **MÓNICA MAYER**
DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO
MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER

 Ciudad México
 Secretaría de Cultura Ciudad de México
 Mujeres-DF
 CIRCUITO DE FESTIVALES
 ICA

1. Se sabe que Juana era brillante, bella, talentosa, espiritual y también pasional creativa e ingeniosa.

2. Nunca sufrió violencia física o emocional por parte de marido o persona alguna, por lo que no tuvo que callarlo o denunciarlo

3. Tampoco fue encontrada muerta en un terreno baldío

MONUMENTA

MÓNICA CASTILLO

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER 8 DE MARZO DE 2007 CIUDAD DE MÉXICO

MARIS BUSTAMANTE - MÓNICA CASTILLO - MINERVA CUEVAS - VERENA GRIMM - MÓNICA MAYER - FABIOLA TORRES ALZAGA - LORENA WOLFFER



Ciudad México



Secretaría de Cultura
Ciudad de México



Mujeres-DF
Instituto de la Mujer del Estado de México



CIRCUITO DE FESTIVALES



MAPA DE UBICACIÓN



- 1 Diana Cazadora / MÓNICA MAYER
- 2 Ángel de la Independencia / MINERVA CUEVAS
- 3 Monumento a la Madre / VERENA GRIMM
- 4 Malgré Tout / LORENA WOLFFER
- 5 Fuente de Venus / MARIS BUSTAMANTE
- 6 Doña Josefa Ortiz de Domínguez "La Corregidora" / FABIOLA TORRES ALZAGA
- 7 Sor Juana Inés de la Cruz / MÓNICA CASTILLO

Agradecemos especialmente el apoyo de:

Elena Cepeda, Alejandra Frausto, José Manuel Rodríguez, Javier Curiel, Ismael, Vianey Lozada, Gabriela Lemus, Ainoa Pérez, Alejandra Núñez,

Maris Bustamante, Mónica Castillo, Minerva Cuevas, Verena Grimm, Mónica Mayer, Fabiola Torres Alzaga y Lorena Wolffer



Propuesta y coordinación:

Naomi Rincón-Gallardo
Sofía Olascoaga

lanaoma@yahoo.com.mx / sofia.olascoaga@gmail.com

Reseña

Danae Gallo González

(Justus-Liebig-Universität Gießen)

Música de balas: Premio Nacional de Dramaturgia: 2011. Autoría de Hugo Salcedo. Dirección de Raúl Rodríguez. Elenco de actores y actrices: Alejandro de Mesa Palau, Carlos Segura, Christel Klitbo y Raúl Rodríguez. Cantante: Monica Berrozpe; Audiovisuales: Lizeth Segura; Espacio sonoro: Eduardo Quintana; Espacio escénico: Alberto Desiles y Julio C. Aguilar. Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Sala Valle Inclán. 30 de enero de 2013.

Música de balas es la última obra de teatro del prolífico ensayista y dramaturgo Hugo Salcedo, miembro fundador y director del colectivo *Teatro del Norte* y una de las personalidades de mayor trascendencia en el ámbito teatral mexicano contemporáneo. Salcedo es, además, acreedor de numerosos premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional entre los cuales podemos destacar el premio Tirso de Molina por *El viaje de los cantores* en 1989, el Premio Nacional de Dramaturgia 2011 por *Música de Balas*, o el reconocimiento nacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) en el rubro de investigación académica en 2013.

Cuatro actores vestidos de negro y de silencio reciben al público en pie, inmóviles y con la mirada perdida en el horizonte. El escenario aparece vacío, sombrío, como si se tratara de un ensayo general. Es la música de las balas, con su estallido y con su ruido metálico contra el piso, la que rompe el hielo y el silencio que cierne la sala. Son ellas las que ceden el paso a una voz en *off* que presenta y sitúa la obra en "la barbarie de esta guerra que ha emprendido el gobierno mexicano contra los narcos". En medio de esta contextualización temporal y espacial, irrumpe una poesía declamada coralmente por los cuatro actores que se encarga de contextualizar subjetivamente la obra en "un abismo oscuro, más negro que la noche más negra imaginada...excluido de las oportunidades, excluido de la vida simple y totalmente... excluido". Los signos paratextuales y quinésicos de los actores –crudos, desencajados pero sin rozar el histrionismo– así como la escenografía y el vestuario dominados por el color negro, la vacuidad del escenario y el juego de luces tenues alternando la luz cenital y la lateral refuerzan esta contextualización subjetivo-emocional de la obra en la desolación y la desesperanza.

La obra en un acto está compuesta, a modo de composición musical, de fuga, por 10 escenas de testimonios actuados (exposición) entrelazadas con documentos 'reales', – fragmentos de vídeos de testimonios, noticiarios, discursos políticos, recortes de periódico, textos científicos, estadísticas, imágenes y voces en *off*– (contra-exposición), que en su conjunto devienen un collage de la violencia indiscriminada y despiadada a la que se enfrenta el ciudadano mexicano de a pie en su día a día. *Música de balas* da voz a las víctimas anónimas de la guerra iniciada por el presidente Felipe Calderón contra el narco entre el aturridor clamor de las balas. Algunas escenas reproducen asesinatos cruentos del crimen organizado, otras daños colaterales por "balas perdidas" a la puerta de un supermercado. Otras evidencian la confrontación diaria de la población civil con los cadáveres o dan voz al muerto para que dé testimonio de su asesinato, como en el caso de los colgados del puente o de la mujer violada, asesinada y desintegrada en una bañera con sosa cáustica. La composición polifónica aumenta en intensidad y desemboca en una escena final a modo de coda – reminiscente del teatro del absurdo– que agrupa a los cuatro actores en el escenario recogiendo partes del material de las escenas anteriormente representadas. Frases inconexas: "pué pué ... puéédo volaaaaaar"; una poesía sarcástica declamada coralmente: "una cabeza rodante... deslizante, solitaria... una cabeza que gira en los rincones infinitos del espacio"; la irrupción del himno mexicano interpretado como canon: "mexicanos, al grito de guerra /el acero aprestad y el bridón,/y retiemble en sus centros la tierra/ al sonoro rugir del cañón"; más música de balas; el proyector que bombardea el teatro con recortes de periódico sobre la guerra contra el narco y con palabras legitimadoras de la misma por parte de los Calderón y Peña Nieto. A todo ello se superpone la floritura típica de la fuga: la cantante Monica Berrozpe interpreta *La Llorona* de Chavela Vargas mientras deambula entre los actores.

La adaptación del director Raúl Rodríguez –sencilla, sobria, directa– se inscribe, como él mismo ha declarado en diversas entrevistas, dentro del teatro-documento proveniente de la tradición post-dramática que pusieran en boga Peter Weiss y Peter Brook en la Europa de finales de los 60, deudora a su vez del teatro político de Erwin Piscator de los años 20. Para ello, el director incorpora gran cantidad de elementos documentales que no aparecían en el texto de Salcedo, integrándolos a la estructura paratáctica de la fuga que vertebraba varias voces en un mismo nivel jerárquico y que pretende poner 'lo real' en escena. Sin embargo, la decisión de Rodríguez de cerrar la obra circularmente con el estruendo de un balazo que da paso de nuevo a una voz en *off* introduce una operación discursiva de tipo hipotáctico-argumentativo que restringe la interpretación y la recepción de la obra por parte del público. La voz en *off* marca la intención claramente reivindicativa de la adaptación, que sin pecar de

panfletaria, denuncia la situación insostenible que vive México y apunta el dedo hacia "la clase política... la clase empresarial, el narcotráfico y el apoyo armamentístico de EEUU, lo cual impide que esta maquinaria asesina se detenga".

El gran acierto de *Música de Balas* es no solamente su labor de denuncia, sino también la deconstrucción de la dicotomía "político-bueno / narco-malo" al exponer el trato del gobierno a los muertos, para quien son solo una cifra más, y al humanizar 'al malo' revelando las aspiraciones, los sueños y las causas que llevan a cientos de mexicanos a recurrir al narco para salir de la miseria. Aquí es donde se siente la mano elegante y lírica de Hugo Salcedo que escudriña el alma del sujeto revelando los problemas que le atañen como individuo pero que lo insertan a su vez en un contexto social colectivo. Una vez más, la obra de Hugo Salcedo se ocupa de escanear la realidad de la periferia mexicana, de los territorios de la frontera del norte, los que se han visto azotados con mayor violencia por la guerra del narco con más de 50.000 muertos. Es esa sutil y mesurada composición polifónica entre la objetividad y especificidad situacional del teatro-documento y la perfecta dosificación de lo subjetivo y su tendencia universalizante en escena, la que conquistó al público madrileño, que pudo sentir el dolor del terrorismo de 'allá' porque conoce el de los etarras de 'aquí'. En ocasiones pareciera que los muertos interpelaran al público, le llamaran a la acción. Por eso, tomando prestada la palabra de uno de los colgados del puente, la pregunta que impera ahora es la siguiente: "¿Y tú? ¿Tú sentiste algo? ¿Sentiste?"