



**El imaginario patrimonial regional: detonador de la dramaturgia del norte.
(Una aproximación cultural).**

Armando Partida Tayzan

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Nací norteño hasta el tope,
me gusta decir verdades.
Soy piedra que no se alisa,
por más que talles y talles,
soy terco como una mula,
a dónde vas que no te halle.
No soy monedita de oro,
pa caerles bien a todos.
Así nací, y así soy,
si no me quieren, ni modo.

(Cuco Sánchez: "No soy monedita de oro")

El dramaturgo, director, investigador y editor de la colección Teatro de Frontera, Enrique Mijares, señala en la Presentación a su antología *Dramaturgia del Norte* que:

La dramaturgia del norte no es un movimiento estructurado y sistemático, tampoco el resultado de un decreto ni el reflejo de una voluntad omnímoda, sino que se ha venido conformando poco a poco, de manera fragmentaria y discontinua, como un fenómeno cultural generado por necesidades locales diversas que han sido atendidas de diferentes maneras e iniciativa de los propios hacedores comarcanos.¹

Expresión cultural a la cual vino a serle inherente uno de los conceptos determinantes de la puesta en escena de la así denominada *Dramaturgia del norte*: el de la "estética del desierto", acuñado por Ángel Norsagaray;² noción, por otra parte, consolidadora de esta corriente dramático escénica nacional.

¹ Enrique Mijares, *Dramaturgia del Norte, Antología*. Compilador, presentación. Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León - Fondo Regional Para la Cultura y las Artes del Noreste, 2003, p.7.

² "La estética del desierto", Entrevista con Ángel Norsagaray, Armando Partida. *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, Año 3 / Números 14 / 15 / Enero - Marzo de 2004, p. 30.



Es indudable que tal peculiaridad es privativa a una espectacularidad específica, determinada por una actoralidad, forma de escenificación y producción. En ello juega también un papel decisivo el discurso dramático -como referente espectacular-, para poder plasmar tal estética del desierto sobre el escenario.

Inclusive, aquellos textos dramáticos no relacionados con la realidad de la región del norte del país han adquirido un matiz particular a través de una lectura conducente a una propuesta escénica, que no ha podido escapar a la expresión de una cultura no evidente, determinada por la cultura patrimonial del Noroeste y Noreste, como manifestación de la expresión social del cotidiano de esta región; como una más de las construcciones identitarias del teatro mexicano.

Estética estrechamente ligada a una escritura dramática y una espectacularidad específicas, surgidas de las conclusiones de las mesas de análisis, efectuadas durante el transcurso de la Primera Muestra de Teatro Regional del Noroeste, en Culiacán, Sinaloa (1984). Término por igual extensivo a todo el teatro de los Estados limítrofes con la frontera sur estadounidense,³ al compartir casi los mismos referentes culturales, con ciertas particularidades que los distinguen del resto de otras zonas del país. Referentes por igual presentes en los Estados de Sinaloa y Durango, por muchas similitudes regionales, no obstante la diversidad social entre éstos.⁴

³ Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.

⁴ Recientemente, después de haberse celebrado el Congreso, organizado por la revista *Literatura mexicana contemporánea*, publicada por la Universidad de Texas, El Paso; en donde se presentaron varias ponencias de críticos y escritores provenientes del Distrito Federal, desaprobando la escritura de la denominada "novela del norte", por considerarla poco valiosa como literatura, y por ser reiterativo el tema del narcotráfico, han surgido varias respuestas a tal reprobación. Entre las respuestas surgidas encontramos, después de concluir este ensayo, el siguiente artículo "Norteña hasta el tope", de Cristina Rivera Garza; entre cuyos comentarios encontramos algunas consideraciones estrechamente ligados a la exposición de nuestro tema. De éstas entresacamos las siguientes, por complementar nuestra perspectiva sobre la Dramaturgia del norte como expresión patrimonial regional. Reflexiones citadas *in extenso*, al aclarar y/o ampliar algunos de los conceptos vertidos en nuestro texto:

"[I]os bárbaros que [históricamente] vinieron del norte fueron desde el inicio una gama bastante amplia de hombres y mujeres vinculados tanto económica como culturalmente a esos amorfos grupos populares que cierta teoría progresista ha calificado como subalternos. Educados en su mayoría en escuelas públicas y careciendo de los legados y conexiones que animaron por tantos años las actividades de sus contrapartes del centro, los norteños trajeron consigo, a cambio, una cierta visión periférica que trastocó los temas y las formas y las prácticas de la tradición dominante de las letras".[...]

El rápido crecimiento del así llamado Milagro mexicano [iniciado durante el sexenio presidencial de Miguel Alemán Valdés (1946-1952)] sacó a la luz otros valores norteños. Bajo la influencia tanto económica como cultural de los Estados Unidos, la producción industrial y la expansión de los centros urbanos como Monterrey pronto solidificaron al menos dos estereotipos regionales: el norteño como una especie de *self-made men* adepto al trabajo y a la producción, y el del norteño como un individuo franco y directo, es decir, poco refinado, capaz de obviar, o violentaren en caso necesario, las jerarquías de



Si bien el concepto de *Dramaturgia del norte* no fue concebido primigeniamente en esa Muestra, sí definió una expresión escénico dramática específica al concientizar sobre su peculiaridad; de allí, su voluntad de resistencia ante dos corrientes, dos presencias socioculturales: la de la línea limítrofe con el norte y la nacional, debajo de esa franja fronteriza. Lo anterior ha dado como resultado una tercera cultura híbrida: la fronteriza. Sin embargo, lo anterior permitió encontrar su propia fortaleza y especificidad estético cultural, al valorar su propia identidad frente a los discursos dramático escénicos del centro del país; tornándose su historia, realidad y ambiente regional en sujeto o referente de acción dramática. Particularidad distintiva, generadora de esa denominación.

La toma de conciencia de su teatralidad a partir del descubrimiento de sus raíces en la cultura patrimonial regional fue, de manera natural, el detonante inmediato para su auge, en tanto responde a las expectativas de sus propios públicos, por medio de un discurso teatral, que les habla de lo inherente a éstos y, por tanto, conocido, cercano, experimentado y presente en su vida cotidiana. A ello contribuyó, sin duda alguna, la práctica dramática de Óscar Liera (1946-1990), al haber asumido la cultura patrimonial regional sinaloense, como sujeto de acción dramática en varias de sus piezas, a partir de la escritura y escenificación de *El jinete de la divina providencia*, junto con *El oro de la Revolución mexicana* (1984); a las cuales siguieron *Camino rojo a Sabaiba* (1988) y *Los caminos solos* (1989). Obras épico románticas donde se pusieron de manifiesto el cotidiano e imaginario locales, a través de la historia regional sinaloense recuperada.⁵ Ejemplo que sirvió de derrotero a la siguiente generación de dramaturgos, en tanto los ya formados

clase (nunca las de género) del todo social. En ambos casos, de manera por demás interesante, el norteño es ahorrador, cuando no codo [tacaño]. Más de una ideología capitalista se nutrió de y reforzó a su vez el primero de estos estereotipos".

Ya en concreto sobre la propia literatura del norte; por igual válido para el teatro del norte, sobre el cual todavía no hace mucho tiempo se negara su existencia al considerarse que "sólo había teatro bueno o malo; ésta añade:

"Lo que vino del norte no fue, por supuesto, una literatura uniforme –como los mercaderes de libros la anunciaron y la vendieron— sino varias escrituras vivas, nutridas de lecturas sin fronteras, a veces generadas desde exilios varios, tan diversas en sus métodos como en sus relatos. Lo que tuvieron en común desde el inicio fue lo que estaba allí desde el inicio: una tradición de resistencia cultural marcada por siglos de relación ambivalente con el centro del país", *Milenio*, Martes 10 de abril de 2012, Cultura, p. 36.

⁵ Este es su núcleo estilística y dramáticamente más influyente; aunque son más representadas las pertenecientes a otros tres núcleos, en que hemos agrupado su producción dramática; en particular las publicadas inicialmente en *Dulces compañías*, de corte urbano introspectivo.



reconsiderarían la importancia de su cultura patrimonial y regional, en la proyección de la vida cotidiana.

Por otra parte, si bien podemos hablar de la existencia de una dramaturgia del norte, antes de la de Liera, su práctica teatral tuvo una repercusión particular, al centrarse el interés de los hacedores de teatro de esta región en lo específico de su cultura regional. De allí el considerar la obra lierense como el detonante, como el coadyuvante catalizador de los anhelos de una expresión propia, propiciadora de la definición de una escritura dramática y una escritura escénica, virtualizadas en la estética del desierto.

Lo anterior no quiere decir, como ya lo señalamos, que esta región no contase con una dramaturgia, además de la regional. Sin embargo, no obstante seguir éstas los modelos conocidos, no cabe la menor duda sobre su propio origen geográfico, por lo específico de los temas tratados en las comedias y dramas de costumbres, y costumbristas, por mencionar los modelos más recurrentes, aunque particularizados por la presencia aristotélica usigliana o por hacerse presente la adopción epigónica de los modelos dramáticos hegemónicos dominantes, provenientes no sólo de la capital del país, sino por igual de otras latitudes.

La cotidianidad, las relaciones sociales, económicas y políticas, propias de la región, como el problema de los ilegales, el narcotráfico, la presencia de la cultura extranjera o campesina, rural, proveniente de otros Estados de la República, además de los mitos y caudillos de la región, por sólo mencionar los más recurrentes, junto con el imaginario urbano local junto al de los históricos y la expresión de conflictos existenciales, en todas sus posibles manifestaciones dramáticas conocidas, han conformado una cultura híbrida fronteriza, producto de la multiculturalidad de migración hacia el *locus* norteño. Realidades que, a su vez, han venido a constituir el *corpus* temático del Teatro del norte como resistencia frente al otro: el que se ubica al otro lado de la línea divisoria con USA, en tanto ha asimilado las culturas regionales del centro y del sur del país.

Hablar sobre lo local, sobre lo particular de la realidad circundante, fue una de las principales ortodoxias de Oscar Liera, apostolizada en una terca y franca obsesión, como lo recuerda el regiomontano Guillermo Sergio Alanís Ocaña (1953-1996):



Oscar Liera y yo fuimos muy amigos, pero yo no estaba de acuerdo con él en muchas cosas. Yo me acuerdo de la *regañiza* que me puso cuando vio *Mata Hari* [*Mata Hari vestida... para espiar*]⁶ en México. Se molestó mucho, y se enojó mucho, y me gritó: “¿Qué tienes tú, qué te pasa? ¿Por qué te pones hacer este tipo de cosas? ¡Es absurdo que tú te pongas hacer teatro comercial!” Y yo, claro, defendí mucho mi punto de vista: “-Porqué no, si lo puedo hacer pues lo hago, y no está mal hecho”, le dije. “-¡Pero eso, lo pueden hacer mil gentes!” “-Pero lo hice yo”. Discutíamos mucho con eso. Él las últimas obras mías ya no las alcanzó a conocer, como: *Luto flores y tamales* [1991], *La vida en crisis*, pero, *De acá de este lado* [1986] le había gustado mucho, y me habló en varias ocasiones de ese regionalismo que está funcionando, que por ahí era, que había que encontrar el lenguaje nuestro no solamente en cuestión de la palabra, sino del tratamiento que le diéramos nosotros a situaciones que debemos plantear, y ahí, en *De acá de este lado*, hay algunas propuestas más o menos. La escribí hace diez años, entonces, para su momento, creo que había algunas novedades que se plantearon por ahí”.⁷

No cabe la menor duda de que *De acá de este lado* corresponde totalmente, desde el punto de vista temático a la Dramaturgia del norte, al igual que las otras dos obras finalistas en el Primer concurso de Teatro de la Frontera Norte.⁸ Sin embargo, modélica y estilísticamente, no difieren por su escritura de las comedias y dramas de costumbres o costumbristas de otras latitudes; mas lo que las particularizaron fueron los temas o los personajes y su discurso (tanto los de Alanís, como los de Francisco Ortega Rodríguez en *La frontera* y los de Irma Guadalupe Olivares Ávila en *Cupido hizo casa en Bravo*).⁹

No obstante lo anterior, lo que contribuyó a la configuración escénica de la *estética del desierto* fue la consolidación de una escritura dramática estilísticamente determinada por la cultura patrimonial del norte, con sus consejas, mitos, ritos, héroes; con su habla constituida por refranes, giros lingüísticos, arcaísmos y demás figuras retóricas de la lírica popular y, claro, con lo específicamente particular de su

⁶ Obra dramática-espectáculo travesti, de gran éxito.

⁷ En Armando Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos I Entrevistas*. Entrevista Guillermo Alanís (1953-1996). México, CONACULTA – FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) CITRU (Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli), 2002, p. 74.

⁸ Organizado por el Programa Cultural de las Fronteras de la subsecretaría de Cultura, publicadas en 1986.

⁹ Referencia al Río Bravo, que delimita la frontera natural entre EUA y México.

cultura regional, como podemos encontrar a continuación en la producción de algunos dramaturgos y directores de escena.

En *Mexicali a secas* (1988)¹⁰ Ángel Norsagaray (1961), logró amalgamar visualmente un amplio espectro de la gama de referencias particulares de la vida cotidiana, social, económica y política de los habitantes de esa ciudad, con un estilo de relato trepidante, posteriormente depurado en su escenificación de *El viaje de los cantores* (1990) –Premio Tirso de Molina, 1989;¹¹ gracias a la escritura dramática del jalisciense Hugo Salcedo (1964) radicado en Tijuana, quien tomara como sujeto de acción dramática el testimonio de un sobreviviente de los diecinueve indocumentados atrapados en un vagón carguero del ferrocarril; desenganchado en Sierra Blanca, Texas (03.07.87); indocumentados procedentes en su mayoría de entre los límites de los Estados de Aguascalientes y Zacatecas, según el itinerario del viaje:

Junio-julio de 1987

[...]

Lunes 29 de junio, 10:30 hrs

Sale un tren de la zona de Zacatecas, rumbo a Ciudad Juárez. Allí viajan 5 de los indocumentados.

Martes 30 de junio.

Llega el tren a Ciudad Juárez mucho antes de lo previsto. Los polleros¹² ultiman detalles. Noche en ciudad Juárez.

Miércoles 1º de julio.

Los 19 ilegales cruzan la frontera y llegan hasta El Paso, Texas. Abordan el vagón de la Missouri Pacific Lines. A las 17:00 hrs sale el tren a Salas. Por fallas mecánicas es necesario desviar el tren de carga a una secundaria. Noche de la tragedia.

Jueves 2 de julio, 7:00 hrs.

Miembros de la Border Patrol hacen la revisión de rutina del tren. Encuentran los cadáveres de 18 asfixiados; sólo uno permanece con vida.

Viernes 3 de julio.

Aparece publicada la nota en los diarios del país.

Miércoles 8 de julio.

Inhumación de 6 de los cadáveres en Ojo Caliente, Zacatecas. Cerca de 20 mil personas acuden al cementerio. Hay demandas de empleo y justicia por parte de los familiares asistentes; y como siempre, aún no ha habido respuestas concretas a estas peticiones...

¹⁰ Ángel Norsagaray, *El velorio de los mangos*. Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, 1993.

¹¹ Hugo Salcedo, *El viaje de los Cantores*, en *DRAMATURGIA*, Monterrey, UANL (Universidad Autónoma de Nuevo León), 1989.

¹² Mote como se les conoce a los enganchadores que trafican con los ilegales en las ciudades fronterizas.



I Varios meses después.

En un terreno despoblado en Ciudad Juárez. Pasan de las 11 de la noche.

Rigo: Yo soy de Paredón de Arteaga, en Aguascalientes.

Lauro: Ya sabemos.

Rigo: Es de acá, tan lejos, me acuerdo de mi jefecita.

Martín: Déjalo que cuente.

Lauro: Si ya sabemos su cuento. De pies a cabeza.

Rigo: Allá a todos en algún momento, nos da por pasarnos al otro lado.

Martín: ¿Y a quién no? Mejor vivir de pobres con los gringos que de ricos en México.

Martín: No más uno crece y emprende su propio camino.

Rico: Una vez salimos cinco. Nos vinimos en camión hasta aquí, a la merita Ciudad Juárez. Yo también iba a pasarme. No traía papeles ni nada.

Lauro: Como todos.

Rico: Tres de ellos se murieron. Yo no pasé. Ya ni me acuerdo de la fecha exacta, pero sí sé que era un día primero, por mediados de año. Me acuerdo porque ese día me rompí el pantalón con el que salí de la secundaria... [...]

Martín: Fúmate un cigarro. Así se nos quita el frío.

Lauro: Órale (*Fuman.*)

Martín: Oye, Rigo, ¿y el otro?

Rico: ¿Cuál otro?

Martín: El que quedó vivo de los que se pasaron.

Rico: Ah, sí. Le decían el Gallo.

Martín: ¿Ya no regresó de pollo?

Rigo: Qué va. Al contrario, mano. Ya es ciudadano, con papeles y todo.

Lauro: ¿Y cómo le hizo?

Rigo: Él no hizo nada.

Martín: ¿Entonces?

Rigo: El mismo gobierno americano le ayudó a tramitar su residencia. Ya hasta tiene cada y trabajo seguro allá...¹³

La necesidad económica y las leyendas urbanas tejidas alrededor de la tierra prometida del otro lado de la línea divisoria siguen siendo de gran atractivo para la masa campesina y por igual en las ya no tan campesina, pues en la actualidad sirve también de anzuelo para la clase media y profesionistas. En tanto en estos Estado y, por igual en Durango, nos encontramos con pueblos fantasmas, habitados sólo por mujeres, ancianos y niños.

¹³ Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*. Presentación Héctor Azar. México, CONACULTA-Secretaría de Cultura de Jalisco, 1990 (Fondo Editorial Tierra Adentro 1), pp. 16-18.



Si bien las particularidades de la composición dramática de esta obra son indudablemente renovadores, como ya lo ha manifestado el dramaturgo, director y editor de teatro duranguense Enrique Mijares Verdin (1944) en varias ponencias y publicaciones: "Los temas fronterizos tocados por Hugo Salcedo, [con] una abundante variedad de aproximaciones a esa franja geográfica de tránsito favorita suya, en la cual la realidad virtual alza sus mensajes subliminales cercando a los personajes, alternativamente esperanzados y claudicantes, de este joven autor"¹⁴. Temas donde nos encontramos no sólo con la presencia de la realidad transfronteriza, sino, además, con el papel dominante de muchos componentes de la cultura patrimonial de los pueblos de donde procedían los indocumentado, permitiéndole al dramaturgo la creación de atmósferas y construcción de personajes, amén de la composición de su relato dramático dividido en diez escenas fragmentadas, que pueden representarse lineal y cronológicamente o bien sorteándolas, según lectura del director en cuestión.¹⁵

Pero indudable fue en el relato escénico de *Norsagaray*, correspondiente al *Viaje de los cantores*, de donde emergió *la creación de imágenes inéditas*, para *crear otra realidad, más atroz y más bella que la cotidiana*, gracias a la recuperación, por parte de ambos creadores, de la cultura patrimonial de los Estados de la República mencionados.

El director tomó el referente directo del título de la pieza para que, literalmente, los viajeros no se aburriesen en el camino, rivalizando entre éstos al entonar las canciones de su terruño, consideradas más bonitas. El efecto del relato escénico contrasta fuertemente con la última escena, en una lectura lineal de ésta, al escucharse la ronda infantil de los diez perritos del coro de mujeres:

Un gran silencio. Los hombres de Ojo Caliente cargan los ataúdes. Comienza la marcha, mientras el duelo se escucha por todos los rincones.

El coro de mujeres avanza en primer término.

Mujer 1: *(Tristemente.)*

¹⁴ Enrique Mijares, "Hugo Salcedo, una dramaturgia México-Fronteriza". Ponencia presentada en el III Congreso Latin American Theatre Today, Universidad de Kansas, 1997, p. 2.

¹⁵ La puesta en escena con la Compañía Nacional de Teatro, se debió a que en esta vez el comité del Premio Tirso de Molina decidiera realizarla en el país del ganador, en coproducción con el Instituto Nacional de Bellas Artes.



Cuando estaba yo en mi pueblo,
Cuando estaba yo casada
Cuatro hijos yo tenía,
Cuatro hijos yo abrazaba,
aba, aba, aba.
De los cuatro que tenía,
De los cuatro que abrazaba
Uno se casó en San Diego,¹⁶
Ya nomás que quedan tres,
tres, tres, tres
Mujer 2: (*Igual.*)
De los tres que yo tenía,
De los tres que me quedaban
uno se me ahogó en el río,
Ya no más me quedan dos,
dos, dos, dos,
Mujer 3: (*Igual.*)
De los dos que yo tenía,
De los dos que me quedaban
Uno lo mató la migra,
Ya nomás me queda uno,
uno, uno, uno.
Mujer 4: (*Igual.*)
De ese hijo que tenía,
De ese hijo que quedaba
Ese se murió en el tren,
Ya nomás que quedé sola,
sola, sola, sola.[...] ¹⁷

Nuevamente, Norsagaray, en su propia obra *El álamo santo* (1991), tomó como punto de referencia, según sus palabras

el folclor y la problemática regional. Es así como el desempleo, la emigración al país del norte, la miseria, el vandalismo, la violencia y la ignorancia son algunos de los temas que la agrupación reproduce frente al espectador-protagonista.¹⁸

Lo anterior le permitió, además, hablarnos sobre un aspecto muy importante en toda la zona fronteriza: la religiosidad reforzada cotidianamente por las necesidades ingentes de la población y por la influencia directa del fanatismo religioso del

¹⁶ San Diego, ciudad fronteriza, próxima a Tijuana Baja California.

¹⁷ *El viaje de los Cantores*, op. cit., pp. 45-46.

¹⁸ Carpetas de Prensa de la Muestra Nacional de Teatro. INBA 1990-1997.



cercano país; rayana en el satanismo; como lo veremos posteriormente. Así, en una amalgama de creencias centenarias con las de nuevo cuño de otra sociedad, nos encontramos con la necesidad de milagros, como los del álamo, que “se convierte en un prodigio de favores para la población que en él confía, lo que se convierte en un vehículo para denunciar el proyecto que los partidos políticos y sectores religiosos obtienen a costa de los creyentes”. Sin embargo, “La divinidad reside en las personas que creen en el álamo... el álamo ya se acabó como evento, pero después vendrá otro. Siempre habrá algo para seguir creyendo y crear esperanza. Los milagros se sostienen por la gente”.¹⁹

La relación cotidianidad con la presencia de la muerte es otra de las constantes de la *Dramaturgia del norte*, retomada por este director en su tragicomedia *El velorio de los mangos* (1992).²⁰ Referencia cultural no sólo del altiplano, sino también de la frontera norte y su cotidiano urbano, en donde ésta cobra un giro diferente al sentido trágico-ritual con reminiscencias prehispánicas más divulgadas, frente a la representación de dicha franja territorial: en la *línea* divisoria, con su imaginario particular.

Por una parte, “Una atmósfera velatoria popular se crea, con protagonistas arquetípicos de una cultura regional ubicados en el centro de una situación específica”, en tanto, por otra, éstos son a su vez portadores de las tradiciones provenientes de otros estados de la República, en este caso de Sinaloa (de donde es originario este director-autor), pero ya permeadas por la amalgama del hibridismo cultural fronterizo.

Otro componente de la escritura dramática de esta región es el elemento musical, que juega un papel muy importante en esta *tragicomedia*, como es el primer texto del primer cuadro:

Te vas, ángel mío,
ya vas a partir
dejando mi alma herida

¹⁹ Carpetas de Prensa de la Muestra Nacional de Teatro. INBA 1990-1997. El sujeto de la acción dramática fue la aparición “milagrosa” –como tantas otras– de una figura religiosa en el tronco de un álamo en el Valle de Mexicali. Ésta propició que las autoridades municipales se aprovecharon políticamente de este suceso; además de los excesos del fanatismo religioso de la veneración popular.

²⁰ Premio Estatal de Teatro 1992, Instituto de Cultura de Baja California.



y un corazón a sufrir...²¹

Su función jocosa se aúna a la dramática, y a la referencial cultural; por lo desafortunado de la situación *dramática*. Función que cumplen por igual las demás canciones y boleros entonados a lo largo de la representación.

Por igual en el discurso de los personajes se encuentran presentes tanto sus características individuales, como su expresión sociocultural, a través de las formas morfosintácticas, giros, vulgarismos y demás, propios del discurso de los habitantes de esa población fronteriza; cuyo significado léxico-figurado han perdido el semántico; al haberse convertido en muletillas:

¿Qué creen? ¡No'hombre!, cuando llegaron todos compungidos, ahí estaba el *pinchi* Elías, tomándose un café y platicando con la viejita.

El Evangelio lo resucitó al *cabrón*. Sí. Resulta que unos evangelistas se lo llevaron a curarle la cruda con sueros y oraciones; así que mientras nosotros lo enterrábamos con boleros, el resucitaba con párrafos del Evangelio según Mateo. (...)

Cantante 2: ¿Y quién era el muertito?

Cantante 1: Un *Pinchi gringo güevón*...²²

Discurso informativo sobre la realidad local y, asimismo, lleno de palabras parásitas particulares al habla de la región, cuya expresión ha perdido su sentido original ofensivo: "*pinchi* víbora", "¡Culebra *hija de la chingada*, qué *pedo* me sacaste", "Manuel, mano; *chingado*, estás viendo que esta *pinchi* culebra...", "No seas *cabrón, carnal*... Aunque no me quieras me hubieras ayudado... aunque *pá pura madre necesito tu pinchi ayuda*".²³

Tema de la muerte, por igual desarrollado en *Novenario* (1991),²⁴ del chihuahuense Manuel Talavera Trejo (1946), aunque referida a otro momento del rito mortuorio, como el propio título lo indica; de allí que cada uno de los cuadros esté dividido en nueve días, con su respectivo título, a través de los cuales nos relata la vida afectiva de una típica familia de la región.

²¹ Ángel Norzagaray, *El velorio de los mangos*. ob. cit.; p. 15.

²² La connotación de gringo, se refiere de manera despectiva al ciudadano estadounidense.

²³ En los años 80 se aprobó una ley para legalizar la inmigración clandestina, conocida como Ley Rodino, por quien la propusiera en el senado estadounidense.

²⁴ Obra perteneciente al ciclo de su *Trilogía Familiar: La Vuelta, Novenario, Mano dura*. Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2008 (Colección Flor de Arena, 65).



A pesar de lo anterior, el dramaturgo no nos muestra los rasgos característicos o estereotipados, determinados regionalmente a través de un habla tipificada del norteño bronco, de bota y sombrero tejano, de hablar golpeado y directo –la afamada sinceridad norteña-, sino por medio de elementos culturales y sociales que los denota como tales. Por otra parte, el planteamiento y desarrollo de la anécdota en cuestión –generadora de la acción dramática-: estructurándose durante la realización de un novenario, de naturaleza distinta al de las regiones del país donde se le rinde culto a los muertos, con una gran carga prehispánica. Nos encontramos, al igual que en *El velorio de los mangos*, con otro tipo de ritualidad mortuoria.

Esa misma presencia de la muerte y religiosidad representados por Talavera, la encontramos en otra de sus obras: *Noche de albores* (1996).²⁵ No obstante, la intención culterana intertextual del autor, al tomar como referente el personaje de Edipo –al fin y al cabo, otro mito- nos está hablando de las relaciones humanas y sociales de cualquier poblado del norte del país, de la naturaleza de la región, de las tierras áridas, de las sequías, de la ausencia permanente de lluvias. Drama que requiere escenificarse con la estética del desierto, para lograr su sentido trágico, mítico religioso, planteado desde la primera acotación:

(Oralia aparece cargando una cruz que coloca en medio de la colina. Hecho con piedras hay una especie de nicho donde están las imágenes de la Virgen de Guadalupe, San Isidro Labrador y El Niño de Atocha. En la fonda están Soledad y Angustias limpiando pollos.)²⁶

Corroborado casi enseguida esa religiosidad en una de las primeras réplicas:

Oralia.- Te pido, Señora, con todo el corazón, que nos traigas la lluvia, porque San Isidro no nos ha hecho caso, ni el Santo Niño de Atocha. (A los santos.) Y no digan nada ¿eh? porque es la verdad. Hace siglos que les estamos pidiendo agua y parece que están sordos. ¡Es la pura verdad! Ya les traje a la Virgen de Guadalupe para que interceda por nosotros pero ni a ella le han hecho caso.

La forma de dirigirse, directa, familiar, en confianza, resulta entre iguales, sin las formas de cortesía y ceremoniales de otras zonas del país. Formas de

²⁵ Manuel Talavera Trejo, *Noche de Albores*. Monterrey, UANL, 1997. Premio Nacional de Dramaturgia UANL, 1996.

²⁶ *Op, cit.* p. 7.



expresión, que ponen de manifiesto no sólo la oralidad de la región, sino además la cultura evidente y no evidente de sus pobladores. Referentes a través de los cuales Talavera nos muestra el imaginario colectivo de éstos:

Oralia.- Santa Virgen de Guadalupe, ayuda a la Santa Cruccecita para que nos traiga agua; San Isidro Labrador, dile a la Santa Cruz cómo hacer para que llueva; Santo Niñito de Atocha, con tu inocente figura haz que nuestra señora bendita se acuerde de las criaturas que tienen hambre y sed; bendita señora Santa Cruz, tráenos la lluvia para que a mi madre se le salga el cangrejo que se le metió en la panza. (*Llora.*) Yo quiero que sea como antes; como cuando yo era chiquita y mi mamá me decía, no te metas a lo hondo porque no sabes nadar. Y sólo me dejaba meter mis piesitos en la orillita. Qué lástima que ahora que soy grande y que puedo aprender a nadar, ya no hay río. No hay nada de río...²⁷

Y claro, no puede faltar la presencia musical, el corrido, que nos muestra, por una parte, la cultura musical regional, en tanto, por otra, se integra del todo a la estructura narrativa, a través de una intención dramático brechtiana, pero este ya es otro tema que sale del nuestro:

Escena 2

Tereso (*Canta.*).- Escuchen a un desvalido
Por dos monedas de a peso.
Les canta el ciego *Tereso*,
Cantarranas de apellido.
Voy a contarles señores
Cómo, de un pueblo lejano,
Vino a dar *Socorro Urbano*
Al valle de los Albores.
A curar enfermedades
se vino de la ciudad,
pero al ver a *Soledad*
quiso curar soledades (El énfasis es nuestro).²⁸

No resulta necesario explayarse sobre el paralelismo entre el nombre de Tiresias y del ciego Tereso, al igual que sobre otros nombres y sobre la carga semántica de Socorro Urbano y de Soledad; además del rol desempeñado por el cantor en la composición dramática, con un desenlace trágico, por el poder destructor del agua tan largamente anhelada. Agua provocadora por igual de la destrucción, del desastre y de la muerte, en obras del neoleonense Gabriel Conteras (1959), de las

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.



cuales *Todos morimos en 1909* (Aguamuerte, 1990), resulta paradigmática dentro del panorama de la dramaturgia regional. Precisamente, el subtítulo de esta obra de Contreras -Aguamuerte- nos lo indica al referirse a un terrible suceso acontecido en el Estado de Nuevo León. Decir que la composición dramática está inspirada en el relato del corrido, forma musical tan característica a esta región, es realmente decir muy poco, o realmente nada; por el contrario, nos muestra su propuesta dramática como aguafuerte, constituido por una sucesión de imágenes, que van surgiendo y desgranándose conforme tiene lugar el estallido narrativo a través del relato de los personajes, cuya persona ha perdido su identidad, al transformarse zoomórficamente en paralelismo con la fauna regional.

(Oscuro: el sonido del agua. Al iluminarse la escena, hay tres imágenes: en primer plano una mujer que exprime una tela; en el centro, un grupo que va creando diferentes imágenes de una catástrofe, y a la derecha un grupo de músicos con máscaras de animales del desierto. En la lejanía, se escucha el silbato de un tren, luego la tela que es sacudida por la mujer y más tarde, el canto de los músicos.)

Los cantores: Oigan señores el tren
Oigan el tren caminar
Oigan señores el tren
Oigan el tren caminar.
Oigan los silbidos que echa
Cuando ya va caminando
Oigan los silbidos que echa
Cuando ya va caminando²⁹

La riqueza composicional de *Todos morimos en 1909* radica en su oralidad, como en muchas otras obras del norte, en el derroche del discurso patrimonial, además de la lírica popular:

(Entra Áspero.)

Áspero: El mundo, hay *chiguagua*, que cosa más despeluznante. El mundo, así dicen los que saben...

Cantor 1: Es una bola más o menos de este pelo.

Cantor 2: Pero más grande.

Cantor 3: Sí, más grande: así.

Áspero: Es negro, tan un poco quemadón de tanta resolana... y tiene sus días.

²⁹ Gabriel Contreras, *Todos morimos en 1909*. 1998; p. 26.



Cantor 4: Como las mujeres.

Áspero: Tiene su lado. A veces amanece de buena manera; a veces con la pata izquierda ().³⁰

Discurso preñado de la sabiduría heredada de los mayores, de la experiencia cotidiana, pero también plena de picardía y sentido del humor ingenuo y directo, sin propósitos ocultos, correspondiente al carácter campesino, producto de su trato con la tierra, con la flora y la fauna, con los fenómenos de la naturaleza, que los acompañan en su vida cotidiana:

(Entra el Tlacuache, soberbio, y se planta a la derecha de Áspero.)

Tlacuache: Ora sí, ya somos más.

Áspero: Véngase pacá mi Pulido, ándele... Este animal se llama Pulido.

Tlacuache: Ora, cómo que animal.

Áspero: Bueno, animalito.

Tlacuache: Ándele.

Áspero: Se llama Pulido y es una *chulada*. A ver Pulidito, un saludo pala tan fina concurrencia... Como ustedes sabrán, hay tlacuaches dialtiro maloras, cábulas, mordelones, malidicentes... nada más que el Pulido no es de esa forma.

Cantores: Nooo, qué esperanzas.

Tlacuache: Ni mucho más ni mucho menos.

Áspero: *(Tlacuache.)*: Un muertito, aver, un muertito.

(El Tlacuache hace el muertito en el piso.)

Áspero: Batallé munchamente paque se aprendiera esa suerte, porque al principio le pedía yo un muertito y jalaba luego pal pantión.³¹

Cierto que en el discurso campesino de otras zonas del país podemos encontrar las mismas premisas del lenguaje; sin embargo, en el de los personajes de Contreras, éstas corresponden completamente a las de la región neoleonense, aun cuando ha llegado a estereotiparse tanto lexical como morfosintácticamente para lograr la comicidad facilona a través del estereotipo norteño, en particular de este Estado, explotado en este sentido por parte los medios masivos de comunicación.

Por otra parte, el discurso desempeña un papel muy importante en el relato dramático de Contreras en el que las consejas y los mitos locales cumplen la función diegética para narrarnos y escenificarnos indirectamente los acontecimientos históricos en cuestión. Otro de los recursos utilizados por el dramaturgo es el de

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Idem.*

fraccionar las tiradas monológicas o narrativas en frases cortas, otra de las características distintivas de varios dramaturgos del norte:

Áspero: Iba yo a sacar a los presos de la cárcel
A meter a los policías a la cárcel
A sacar a los locos de los manicomios
A meter a los policías al manicomio.
Todos: Pero no, Áspero, no.
Áspero: Hubo votos a mi favor, sí los hubo.
Cantor 4: Tres.
Cantor 2: Eso se acabó, porque... porque no se pudo.
Cantor 1: No se pudo, no se pudo...
Cantor 2: Lo que Áspero quería era servir a la patria.
Cantor 1: Nomás que no lo quisieron recibir.
(*Explosiones. Salen marranitos. Entra General.*).³²

Y, para concluir su relato histórico, Contreras nos muestra, al igual que Talavera en su *Noche de albores*, cómo el agua bienhechora se ensaña con el hombre en estas regiones:

Áspero. Arriba estaban los rayos, los truenos, y abajo el agua loca y los ahogaos.
Mujer 2: Agua, el agua envuelta en un negro manto de agua.
Mujer 3: Entre el agua unos se murieron diciendo adiós con la mano.
Mujer 4: Muchos fueron a dar hasta Europa entre el agua.
Mujer 5: Y otros hasta Cadereyta.³³
Tlacuache: Pero el caso es que ahí nos morimos todos, cada uno fue enseñando su calavera.
Áspero: Y ahí al otro día nos tocó ir a nuestro propio velorio.
Tlacuache: Y ahí contamos nuestras propias tallas.
Cantor 1: Y cantamos cancioncitas.
Áspero. Y nos despedimos... pa siempre.
(*Oscuro.*)³⁴

Muchas de las características estilísticas de *Todos morimos en 1909* las encontramos al año siguiente en *Niño y bandido* (1991), del mismo autor, cuyos protagonistas son dos figuras míticas del noreste: Agapito Treviño (bandido regional) y el Niño Fidencio (santón). Contreras, en colaboración estrecha con el director Jorge Vargas y en base a improvisaciones, desarrolló el texto-guión-

³² *Ibid.*, p. 37.

³³ Municipio del Estado de Nuevo León.

³⁴ *Ibid.*, p. 43.



dramático sin la intención de efectuar una reconstrucción histórica o documental de estos personajes reales, sino para recuperar la memoria mítica, las consejas que sobre ambos está presente en el imaginario local. Sólo que aquí nos encontramos con la presencia de los mitos religioso, de la religión popular, a través de la figura milagrosa del Niño Fidencio. Al respecto Jorge Vargas manifestó al estrenarse:

Niño y Bandido viene de la solemnidad del mundo mágico de lo religioso popular, del que se sugiere una mirada desmitificadora: se ironiza desde la perspectiva de la visión popular, y se enfatiza el contraste entre el mundo popular y religioso, de aquí que surjan mucho momentos fársicos.

(...) Trabajamos con una realidad muy estilizada, puesto que no es una obra realista, y se tiende por eso a la imagen.³⁵

Características implícitas en el texto dramático, igualmente presente en el anteriormente mencionado, que constituyen el estilo particular de Contreras, también presente en *La casa de las paredes largas* (1998),³⁶ con la que contribuyera para que Ángel Norsagaray efectuara una escenificación con su taller Mexicali a Secas, dentro de los parámetros de su estética del desierto, apoyado en la propia propuesta dramaturgica, como lo muestra la didascalia inicial:

Se procurará una escenografía convencional, inocente, barata. Para ello, bastará con un par de telones ridículamente grandes o ridículamente pequeños, en blanco y negro, pintados a la manera de las historietas del oeste. El primer telón representará el frente de la casa de las paredes largas, con su respectiva entrada y sus ventanas (ambas con sus huecos correspondientes). El segundo telón será el alusivo a una sala de conferencias (un pizarrón, un foco colgado. La pared descascarada). Para solucionar las escenas restantes, se sugiere dejar el escenario desnudo y acaso ambientar con algún motivo plástico mínimo.³⁷

A través de un Pregonero, se relata la prehistoria del protagonista,³⁸ por medio de la sucesión de frases brevísimas, a manera de un listado o sucesión de versos; que dan tono lírico al relato. Se trata de un recurso discursivo preferido por Contreras, fragmentado posteriormente entre tiradas monológicas, unas más cortas

³⁵ Carpetas de Prensa de la Muestra Nacional de Teatro. INBA, 1990-1999.

³⁶ Gabriel Contreras, *Frankenstein bajo fuego – La casa de las paredes largas*. Tijuana, Caen, 1999.

³⁷ Idem, p. 57

³⁸ Protagonista obsesionado por incorporarse a las tropas de Villa, junto con un par de sus empleados; llegando siempre después de la batallas libradas por el general; encontrándose sólo con los cadáveres de soldados y cabalgaduras,



que otras. Todas éstas con lo referentes culturales regionales de sus piezas anteriormente mencionadas, para contarnos la historia de los protagonistas, en un tono que no permite para nada, ni el relato historicista, ni tampoco la crónica documental, de las batallas libradas por los *dorados* de Villa.

Uno de los recurso antes mencionados, el de la fragmentación de parlamentos, o de tiradas monológicas; presente en otros dramaturgos del norte, incluso llegando a la composición musical de la cantata, lo encontramos, sobre todo, en *Enfermos de esperanza*, de Enrique Mijares. Obra con la cual se hiciera acreedor al Premio Tirso de Molina (1997),³⁹ Recurso por igual presente en *El niño del diamante en la cabeza* (1998):⁴⁰

DOLIENTES -Quiero que me cures el caballón que recibí en un brazo.

-El alma, niñito santo: itengo *apachurrada* y dolorida el alma!

-Por andar de *chimpiota* me "cayí" de una tapia y me quedé tullida.

-Siete año de padecer artritis, Fidencito: ino es vida tanto sinsabor!

-No alcanzo resuello, doctorcito, el aire contaminado me sofoca.

-El costillar me lo sumió de un *madrazo* mi marido borracho
(El énfasis es nuestro).⁴¹

Al respecto, señalaremos que aquí la fragmentación del discurso asume un carácter grupal, polifónico, utilizada por Mijares para efectuar una elipsis sintetizadora de una serie de actitudes y, simultáneamente, de personajes requeridos en varias escenas, para mostrarnos la figura del santón y toda la fauna de sus seguidores. Recurso también utilizado en otras situaciones que, si bien van fragmentándose, éstas propenden al discurso monológico por tratarse de réplicas reflexivas, de naturaleza religiosa, social o ideológica, en tanto en otras situaciones cumplen la función de correlato de la prehistoria del Santón popular o de presentarnos algunas referencias sobre la historia nacional.

³⁹ Enrique Mijares, *Enfermos de esperanza*, en *Frontera abierta II, Jauría, Antología Personal*. Prólogo Rocío Galicia. Durango, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2010, p. 7-29.

⁴⁰ El sujeto de la acción dramática gira alrededor del santón regional de Espinazo de Anhel, Nuevo León: José Fidencio de Jesús Síntora Constantino, y de su encuentro con el presidente Plutarco Elías Calles (1877-1945); durante su sexenio 1924-1928.

⁴¹ Enrique Mijares, *El niño del diamante en la cabeza*. Presentación Hugo Salcedo. Monterrey, Colección de Dramaturgia Mexicana Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999 (Drama, 2), p. 37.



Por otra parte, si bien en *El niño del diamante en la cabeza* es donde se encuentra la presencia de muchos de los componentes de la cultura regional, su intención dramática está más relacionada con la del teatro histórico, con el teatro de tesis, al igual que en su obra *¿Herraduras al centauro?* (1995), texto dramático sobre Pancho Villa.⁴² Su preocupación está más determinada hacia una reconsideración, una reflexión ideológica sobre el pasado y el presente históricos nacionales, recurriendo para ello al hipertexto y a la diégesis genettiana.

Por ello, Mijares, más que recrear el mito del niño Fidencio, a través de la cultura patrimonial, en el arranque de *El niño del diamante...* nos presenta un paradigma que sólo en escena se ve. Por su envidia, como él acostumbra decir, (...) ofrece uno de sus más recientes trabajos para disfrute de grupos teatrales y de lectores en general sobre el *controvertido Niño Fidencio*, el de Espinazo. ¿Santo o charlatán? Curandero entre mitos y realidades ¿Qué tan efectivas han sido o fueron sus santerías o milagros hacia sus más fervientes creyentes?

Estas cuestiones planteadas en el texto dramático proceden obviamente de mitos y realidades locales, para poder efectuar esta última reflexión, además de su relación-virtualidad histórica. Ejemplo evidente de tal connotación política e ideológica en este texto dramático es el encuentro de Fidencio con Elías, el presidente Calles.⁴³

El orden y estructura morfosintácticos, el nivel estilístico literario, las referencias y connotaciones psicoanalíticas, políticas e ideológicas son las determinantes del sujeto de acción dramática, más que el propio personaje mítico o los elementos presentes de la cultura regional, junto con el discurso coloquial de algunos personajes e, inclusive, con las notas musicales, con sus correspondientes corridos inspirados por el curandero milagroso, presentes como otra constante dramática a todo lo largo de la obra.

Sin olvidarse de los juegos del teatro donde el teatro y los roles de significación múltiple, los personajes, entes dramáticos bien definidos, representan a otros de la propia representación del texto: rasgos distintivos de la

⁴² Enrique Mijares, *¿Herraduras al centauro?* Premio Nacional de Dramaturgia UANL 1995, Monterrey, 1997.

⁴³ Enrique Mijares, *El niño del diamante en la cabeza*, Saltillo, Gobierno del Estado de Coahuila, 1998 (*Historias de entretenimiento*) pp. 34-35.



metateatralidad. *El niño del diamante en la cabeza* se ofrece, pues, como una pieza en verdad compleja, de significaciones abierta, que avanza –mediante abrupta aproximación del tiempo dramatizado— hacia la revitalización de la imaginaria popular en el noreste de México y la incidencia en los acontecimientos políticos de los últimos años. Examen también de la manipulación de la fe religiosa mediante los actos de este hombrecito con voz de flauta, travestido de Guadalupe, cuyo sexo terminará por desarrollarse cabalmente.⁴⁴

En ésta y otras obras de Enrique Mijares nos encontramos con referentes históricos o locales pertenecientes a otra modelización, a la del teatro de ideas, a diferencia del teatro que únicamente tiene como esencia y preocupación mostrar la cultura patrimonial, a través de la cotidianidad y problemática social, económica y política norteñas como objetivo principal.⁴⁵

Otro dramaturgo con amplias inquietudes literarias es el tamaulipeco Medardo Treviño (1959), quien en 1990 resultara ganador del Premio Nacional de Teatro Histórico con *Cantata a Carrera Torres*, caudillo revolucionario, cuyos actos heroicos los relata Treviño al modo de una leyenda regional sobre este héroe mítico tamaulipeco de la población rural campesina.

Lo particular del relato dramático surge directamente del imaginario colectivo, de la mitología de los grupos paupérrimos de la región, que esperan que este mítico caudillo revolucionario regional les haga justicia, los reivindique, los haga salir de la situación desastrosa en que sigue encontrándose la desprotegida agricultura de este Estado de la República Mexicana.

Por otra parte, el autor intenta revalorizar la persona de Carrera Torres, exaltando el papel desempeñado por éste en la lucha revolucionaria, a través de reflexiones o del envío de mensajes sobre el asunto en cuestión. Para ello, se remite al imaginario regional, poniendo por igual de manifiesto la lírica popular, con intención de poetizar el relato dramático.

⁴⁴ Enrique Mijares, *El niño del diamante en la cabeza*. Presentación Hugo Salcedo. Monterrey, Colección de Dramaturgia Mexicana Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999 (Drama, 2), p. 3.

⁴⁵ En el primer tomo de su Antología Personal: *Frontera Abierta, La espada en prenda*. "Mijares y su dramaturgia duranguense", Armando Partida Tayzan, prólogo, se incluyen 14 piezas sobre la historia y el entorno duranguense.



La misma recurrencia literaria se hace presente en *Mazorcas coloradas* (1995), a través de las relaciones afectivas cotidianas, envueltas en el halo de la cultura patrimonial local, siempre con ese afán de poetizar las actitudes, los comportamientos de los personajes y de las situaciones, en un intento dramático trágico, proveniente de la intertextualidad con *El deseo bajo los olmos*, como referente temático. Propensión particular dentro del modelo dramático dominante de la expresión de la cultura patrimonial de este dramaturgo.

Esta tendencia a poetizar el cotidiano afectivo de las relaciones personales, a través del entretejido del imaginario regional, le ha permitido a Medardo Treviño constituir un estilo dramático por medio del discurso poético metafórico y de la presencia de algunos símbolos concretizados; suscitadores de conflictos trágicos. En el caso de *Ampárame Amparo* (1998), estas fuerzas telúricas se ponen de manifiesto tanto en las didascalias como en el discurso dialógico y monológico de los personajes:

1.

[d]uerme, La cama es de latón, cubierta por un gran pabellón, con cuatro columnas muy altas que se pierden en las alturas. La colcha es tejida de gancho, blanca, añeja. La cama está sobre una gran duna. A la orilla de la playa.

La luz de la luna nos permite observar a Amparo, vieja, artrítica, acostada en su cama;

Se escucha, fuerte el sonido del mar. De pronto, allá a lo lejos, se oye un cencerro que se va acercando hacia donde está Amparo. La luna ilumina más intensamente.

Amparo se mueve inquieta en su sueño. Gabina brota de la noche. Es una mujer vieja vestida de negro, igual que Amparo; trae en sus manos un cencerro que suena fuertemente hacia los cuatro puntos cardinales.

El sonido del cencerro hace que los vientos jale los recuerdos de Amparo. Ahí están brotando de entre las dunas, Saliendo del mar. Seres de arena, olvido, sangre, que llegan lentamente hasta Amparo y la observan, la rodean.⁴⁶

De inmediato nos encontramos con un teatro visual, un teatro de imagen, cuya función es la de crear una atmósfera lírica; misma intencionalidad presente en los discursos anteriormente mencionados:

⁴⁶ Medardo Treviño, *Teatro de Frontera 5*. Compilación y prólogo de Enrique Mijares, Durango, Editorial Espacio Vacío, UJED (Universidad Juárez Estado de Durango), 1998, p. 112.



Gabina saca una calavera del costal.

AMPARO: (*Reconociendo la calavera de su hijo.*) Una bala bastó pa' que se brincara la vida, hijo. Salió encarrerado por un agujerito en tu cabeza.

Gabina: Ni en los puros huesos se le borró la sonrisa.

Amparo: Yo no te vi. Pero me dijeron que habías muerto así como naciste, a puras carcajadas. Que aun después de que el balazo te atravesó la cabeza corriste con la mirada detrás del pedacito de sesos, burlándote de cómo se iba por los aires y se enredaba en los troncos de los huizaches... escucha cómo nos dejaste esa maldición, ni el viento del norte ha podido borrar tus carcajadas. Será que, cuando te hicimos, tu padre me hacía cosquillas en la panza... fuiste el primero y el último que cayó después de tu padre, cadena larga de muertos... Caminito de cruces, vereda manchada de venganza... (*Saca de debajo de la almohada una pistola 45.*)

Gabina logra encender una fogata al pie de la cama. Amparo vacía el costal que contiene los huesos de su hijo. Justo en ese momento de escuchan las carcajadas del muchacho. Amparo saca la calavera de entre las llamas.

Amparo: Gabina, Gabina, apágame el recuerdo, Gabina.⁴⁷

Muchas de las tiradas monológicas cumplen evidentemente con la función reflexiva, introspectiva o, simplemente, narrativa-informativa de la prehistoria, al igual que en varias de las obras aquí mencionadas pero, además, entre otros de los recursos comunes a la escritura dramática del norte, encontramos la fragmentación del discurso, como función narrativa, diegética, en estrecha relación con la anécdota, presente también en *Ampárame Amparo*⁴⁸

Este discurso dramático se encuentra en evidente relación directa con el cotidiano e imaginario regional; al igual que la presencia musical. Si bien no incluida en la propia estructura dramática, el lirismo de las réplicas cumple con esa función, tan del gusto local. Y no obstante la presencia rulfiana, presente en la escritura dramática de Treviño, ésta se encuentra estrechamente ligada a las tradiciones culturales del Estado de Tamaulipas, premisa fundamental de su intencionalidad programática, como fuera asentado por él mismo en la XII Muestra Nacional de Teatro, celebrada en Aguas Calientes en 1991: "Ya basta de estar poniendo siempre montajes o puestas en escena que no tienen nada que ver con nosotros. Estamos viendo cosas que no se identifican con toda la problemática del

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ *Ibid* pp. 126-127.



teatro tamaulipeco; entonces ahorita me estoy dedicando mucho a la escritura, aunque empiezo a escribir apenas".⁴⁹

En Sonora, como en los demás estados norteros, se cuenta con un teatro que responde al imperativo de sus propios públicos, como el de Sergio Galindo⁵⁰ y Jorge Celaya (1960),⁵¹ por nombrar sólo un par de dramaturgos exitosos. Sin embargo, junto a éstos se encuentran otros creadores renovadores por igual del teatro surgido de la cultura patrimonial regional, correspondiente a esta entidad federativa. Uno de éstos es Cutberto López (1964), quien se dio a conocer con *Desierto* (1992)⁵², cuya narrativa mítica tiene como sujeto de acción dramática la construcción del ferrocarril Sonora-Baja California a través del desierto sonorense, en los años cuarenta cincuenta del siglo pasado.

Sobre esta obra Arturo Velásquez Salazar nos dice que el autor en "estrecha relación (...) con el desierto sonorense, le permite un justo manejo del lenguaje y un planteamiento de situaciones oníricamente congruentes. Por ello *Desierto* es un compromiso con el entorno."⁵³ En tanto Francisco Beverido⁵⁴ señala sobre el discurso oral de este autor:

El conocimiento que tiene Cutberto de la gente y su región es claro también en el manejo del lenguaje, ya que en él, el uso de giros lingüísticos propios, de una zona o de una actividad, no es en modo alguno una manifestación superficial de rasgos que podríamos calificar como "folklóricos", constituyen un elemento esencial para la configuración del personaje, que lo identifica y lo caracteriza. Esto es claro, entre otras cosas, por la proporción en que ciertos términos aparecen en cada una de las obras y de acuerdo con el personaje que los utiliza: no son tan abundantes como en una obra costumbrista, que busca subrayar el origen del personaje repitiendo muletillas, distintivas de una región, pero tampoco son tan esporádicas como para sorprendernos con su aparición, cual es el caso con el autor que olvida

⁴⁹ Ricardo Esquer, "Una mancha en el espejo", en *Crónica de la XII Muestra Nacional de Teatro, Aguascalientes 1991*. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes - Cigarrera la Moderna, 1992, pp. 113-165.

⁵⁰ Director, actor y dramaturgo, decano teatral sonorense. Su dramaturgia se particulariza por los temas cotidianos de su región.

⁵¹ Uno de los primeros dramaturgos jóvenes en acercarse al tema del narcotráfico; cuando éste no se convertía aún en narcoviolenencia. Autor de un bello texto dramático de corte antropológico sobre el imaginario indígena yaqui, y la irrupción violenta de la modernidad: *Venado viejo...venado joven*.

⁵² Obra con la que recibió el Premio del Concurso Sonorense del Libro de ese año.

⁵³ Actor, director, docente e investigador sonorense. Prólogo a *Desierto*. Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 1994, p. 7.

⁵⁴ Actor, director, docente e investigador veracruzano.



su personaje es campesino y al recordarlo de pronto pone en su boca una palabra "adecuada".⁵⁵

Lo anterior pinta cabalmente las particularidades dramáticas de la creación de personajes de *La Esperanza* (1994) –otra de sus obras--, y resulta del todo válido para la mayor parte de su producción dramática. Sin embargo, la caracterología o la tipificación de los personajes en *Desierto*, rebasaron las premisas establecidas de la dramaturgia surgida de la cultura regional, al haberse imbuido Cutberto López en lo esencial de lo patrimonial, de la cultura no evidente, al penetrar directamente en el sistema mitológico del imaginario sonoreño sobre el desierto; como lo señala el mismo Beverido:

Hay aún algo más: en *Desierto*, (...), no sólo ofrece ese manejo preciso del lenguaje como elemento caracterizador en más de un sentido (como caracterización y como caracterología) y la presencia opresiva del paisaje, de la geografía. Incluye también la presencia mágica del desierto a través de "Don pepe", el guía que es una especie de chamán o espíritu surgido de las profundidades y los misterios del desierto. Aquí el autor recupera y refleja esa parte de la realidad que él conoce a profundidad y es característica de la región en donde se desarrolla su acción. La lucha del individuo con la naturaleza, con su entorno geográfico, parte fundamental de la vida de los habitantes de aquella región de México, que se entremezcla con su lucha cotidiana en otros terrenos, el social y el económico, encuentra en este texto una expresión clara y directa.⁵⁶

Desde el inicio mismo, el propio mito, el propio desierto, cobran vida, en el relato dramático, por medio de la personificación del desierto en la figura del Guía:

Guía.- Es algo peor que eso: es una tormenta de arena, es el desierto caminando, ahí viene revuelto todo: animales, sahuaros... indignación, coraje, venganza... muerte... (*Los hombres se quedan paralizados por un momento.*)

Guía.- Rápido, al carro, súbanse (*Suben al carro.*) suban las ventanas, cúbranse la boca y los ojos, los oídos, cúbranse todo y recen... recen por sus almas, por sus familias recen por su pasado, por sus pecados... recen con la boca cerrada, pídanle al señor que los perdone, despídanse de esta vida...

⁵⁵ Cutberto López, *Entre el desierto y la esperanza*. Prólogo de Francisco Beverido, Hermosillo, UNISON (Universidad de Sonora), 2000, p. 17,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.



Mario.- (*Mirando hacia afuera.*) ¡Ya no está!

Sergio.- (*Mira por todos lados.*) Ahora está de este lado.

Mario.- Pero, ¿cómo? ¿qué es eso? ¿qué es?

Guía.- Es Dios que está enojado, es el Diablo que pasea por su parcela buscando almas, es el espíritu destructor del hombre, es la suma de los bajos instintos de la humanidad, es la muerte defendiendo la vida...⁵⁷

Aquí nos encontramos indudablemente con la presencia del animismo de la cultura de los pueblos indígenas sonorenses, de los yaquis en particular, en cuyo pensamiento mágico las fuerzas de la naturaleza son indómitas y, al hollarlas el hombre en su lucha para dominar al desierto, para ganarle terreno, para transformarlo con sus máquinas carentes de ánima, lucha denodadamente contra las fuerzas y los elementos de la naturaleza, sucumbiendo en una batalla desigual, como acontece al final, al perderlo su propia voracidad:

Guía.- Tú crees que no es venenosa, tú que sólo sabes de plomadas y niveles.

Misaél.- ¡Ehhhh!

Guía.- ¿Qué pasa?

Misaél.- Mi pierna... siento como si un cuchillo estuviera destruyéndola... lo siento en mis venas.

Guía.- Sigue creyendo que no es venenosa... (*Se dirige a la víbora.*) ¿Tú que piensas Mario?

Misaél.- (*Buscando a Mario.*) ¿Dónde está?

Guía.- Aquí, en mis manos; este es nuestro amigo. Te mordió porque intentaste quitarle su carro.

Misaél.- El cuchillo... avanza... lentamente... ayúdeme, dígame qué hacer...

Guía.- Esperar.

Misaél.- ¡No! Tengo que salir de aquí. (*Se sube al carro.*) Va a prender... (*El carro no enciende.*) Un desarmador... (...) ¿Por qué lo hace? ¿Por qué?

Guía.- Está inquieto, lo dejo en su santuario.

Misaél.- ¡Ahhhh!... el cuchillo ha llegado a mi sexo... ahhh...

Guía.- Y hay quien dice que la muerte no se goza.

(*Misaél se retuerce, no sabemos si de gusto o de dolor.*)

Misaél.- ¡No! ¡No!...

Guía.- No seas tonto, el hombre pocas veces tiene la oportunidad de conocer el placer verdadero, no te niegues.

Misaél.- ¡No! (*se dirige al guía.*) Una pluma, un lápiz, algo con que escribir. (*El Guía no le responde y Misaél, se dirige al carro, dentro hay*

⁵⁷ Cutberto López, *Desierto*. Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 1994, p. 16-17.



lo que busca pero el temor a la serpiente le impide tomarlo, le habla a la serpiente.) Mario, déjame tomar sólo lápiz y papel, no quiero tu carro; necesito escribir una carta... Gema tiene que saber de mí, necesito escribir antes de que el cuchillo llegue a mi cerebro y destruya mis palabras... dame papel, somos amigos, recuerdas... una carta, sólo una carta...

Guía.- Y de qué va a servir una carta, sólo va a alimentar la vanidad de los demás, es inútil, deja que la muerte te lleve a pasear por su bosque florido. No te niegues porque te vas a convertir en ánima o alimaña. ¿Quieres terminar convertido en escorpión vigilando celosamente unas cartas?

Misaél.- Ya llegó a mi pecho, el cuchillo está acabando cada una de mis células, las está rebanando. (*Misaél se tira en la arena y comienza a escribir sobre ella.*)

Guía.- ¿Qué haces? Deja en paz esta arena. No necesitamos tus estúpidos pensamientos. ¡No escribas! Está bien, en cuanto mueras lo voy a borrar.

Misaél.- No podrás; lo escrito, escrito está. (*Mirando fijamente a don Beto.*) Así te conviertas en tormenta, no podrás.

Guía.- Por qué quieres ensuciar mi cuerpo, mi papel está viejo y arrugado, déjalo moribundo... por qué perturbas mi paz.

Misaél. Porque soy voraz y los destruyo.

Guía.- Destruye tus sueños. No necesito tu acero ni tus palabras, ten un poco de piedad.⁵⁸

Animismo y zoomorfismo, característico al mundo mágico y mítico de las consejas de la región, familiares a los habitantes de ésta, como también lo son la flora y la fauna, lo mismo que los fenómenos de la naturaleza; al influir éstos directa y decisivamente en la vida cotidiana de los pobladores del famoso desierto sonoreense.

Vida cotidiana también repleta de otras manifestaciones, que contribuyen por igual de manera decisiva en ésta, como podemos atestiguarlo en *El estanque* (1994).⁵⁹ Obra de otro sonoreense: Roberto Corella (1955). Al respecto, Víctor Hugo Rascón Banda en su prólogo a la edición de esta obra *Nuevo rumbo de la Dramaturgia*, sintetiza las características de ésta:

Por mis manos pasaron dos docenas de textos dramáticos presentados a un concurso convocado por el Instituto Sonorense de Cultura. Había de todo. Teatro costumbrista que se quedó en los años cincuenta, monólogos sujetos a las viejas convenciones del personaje que habla

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 42-44.

⁵⁹ Concurso Libro Sonorense 1994.



solo, diálogos que no eran teatro porque carecían de acción dramática y obra bien escritas, pero que no proponían una búsqueda ni una manera distinta de contar las cosas.

Fue una larga discusión, porque toda selección es injusta y porque ambas obras merecían el primer premio, pero sólo una debía ser la ganadora. Se impuso *El estanque*,⁶⁰ porque además de las virtudes en el tema, la guerrilla y la delación, tan vigente y dolorosa en estos momentos en México, el tratamiento era muy original y proponía una verdadera experimentación.⁶¹

Escritura considerada por Rascón Banca como moderna, por sus técnicas de composición dramática, sin perder para nada su nexo directo con la dramaturgia regional, como él mismo lo constata: "texto tan rico en imágenes, en sonidos, en murmullos, tan sabiamente escrita, que incluye, vaya coincidencia, hasta la *Flor del capomo*, mi canción favorita". Texto dramático donde cobran vida el cotidiano y el imaginario regional contemporáneo, junto con los mitos urbanos actuales, al convertirse en el sujeto de la acción dramática; cobrando vida por igual la cultura patrimonial a través del discurso oral. Además de los recursos de la mimesis y de la diégesis, antes mencionados, junto a las imágenes y metáforas visuales, propiciadoras de las atmósferas particulares a la dramaturgia de este autor:

*Se empiezan a escuchar ruidos de viento, de agua y murmullos, poco a poco toman forma y se vuelven audibles. El piso del escenario se mueve. Se escucha el ruido de telas al romperse el telón que se encontraba sobre el piso y se transforma en capas sostenidas por los fantasmas. Los sonidos y murmullos de los fantasmas crecen hasta convertirse en gritos.*⁶²

La fragmentación del discurso expositivo grupal, es de naturaleza polifónica, y cumple la función de exponernos no sólo la realidad local sino además la situación expuesta, en una apretada y compleja trama-síntesis; mostrándonos, por otra parte, una más de las particularidades del estilo de este dramaturgo:

Fantasmas.- ¡Sácame la lombriz, Ella; no te vayas!

⁶⁰ La otra obra finalista era *La Esperanza*. de Cutberto López.

⁶¹ Roberto Corella, *El estanque*. "Nuevo rumbo de la dramaturgia". Prólogo de Víctor Hugo Rascón Banda. Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 1995, p. 10-11.

⁶² *Ibid.*, p. 17



¡Mírame bien! Soy rana y tú me dejaste sin patas!
¿Vienen unos ladrones!
¡Ella! ¡Ella! Agárrate fuerte, que ahí viene el ciclón!
¡Los van a matar!
¡Los pizcadores! ¡Los pizcadores!
¡La lombriz, Ella, está afuera...! ¡Sácamela!
¿Los vendistes todos?
¡Te comiste las patitas!
¡Tú los matastes! ¿Tú fuiste!
¿Rápido, agárrate de las patas de la mesa!
¡Vienen a pizar... algodón!
¡Arriéndate pa'tras!
¿Son Ladrones! ¡Vienen a robarnos!
¡Asesina! ¡Asesina!⁶³

Otra de las funciones del discurso oral es la de determinar la procedencia social de los personajes y, con ello, su identidad regional:

Ella. ¡Ya, jijos...! ¡Ya estuvo bueno...! ¡A la chingada, pa'trás! Ustedes ya no son de este tiempo, jodidos; no son de la modernidad...! ¡Juímonos! ¡Orale! ¡Recúlenle! ¡Vámonos! ¡Fuera! ¡Ah!, ¿no quieren? ¡Orita verán, jodidos! (Coge un palo y los corretea sin dejar de gritarles. Los fantasmas ríen, se burlan y salen de escena cantando unos el corrido "El estanque colorado", y otros maldiciendo, al sentir el impacto de la agresión.⁶⁴

Y, para que no quede la menor duda sobre el espacio regional, se escucha el corrido que da título a este texto dramático, repetido en varias ocasiones, junto con la ya mencionada *Flor de capomo*, y otras canciones más regionalmente populares.

Por igual, las tiradas dialógicas y monológicas, establecen los cambios espacio temporales del relato dramático, de manera más compleja que en los textos dramáticos mencionados. A esto agregaríamos las particularidades estilísticas expresionistas, propias a la exposición del tema, y a la preferencia estética del autor:

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17-18.



Ella entra a escena.

Las voces se repiten una y otra vez en diversos tonos; unas en son de burla para con Ella, otras con rencor, otras con alegría. Ella, en un principio, los ve como lo que son: parte de ella misma; después molesta ante la insistencia de los fantasmas, corre hacia todos lados haciendo ademanes obscenos.⁶⁵

Estilo tan caro a Corella, quien a lo largo de su carrera como director a recurrido a éste repetidas veces; por igual presente en otro de sus textos dramáticos: *A la luz de tus blancos colmillos*; como su propio título lo sugiere.

Así mismo, también encontramos su proclividad a poetizar situaciones y diálogos, llegando a demorar algunas veces de manera parasitaria el desarrollo de la acción dramática, en aras de la metáfora visual. Por suerte, el cotidiano e imaginario de la cultura regional predominan sobre las aspiraciones a ser estilísticamente universal, como lo señalara Rascón Banda, al caracterizar lo que dramáticamente determina la validez del texto dramático de este autor:

El estanque es una obra en la que se experimenta con el lenguaje y se lleva a planos literarios y líricos las formas y giros populares. Lenguaje sintético, sugerente poético, en el mejor sentido de la palabra y una historia trágica y conmovedora sobre el amor de madre, la traición, la violencia, el dolor, la pesadilla y los fantasmas de la culpa que atormentan a esta nueva madre mexicana que puede ser tan universal.⁶⁶

Si bien estas características sociales y políticas son comunes al resto de nuestro país, en su propia identificación regional, se hace presente su universalidad en lo particular de ésta.

Para concluir esta larga disertación, se hace obligatoria la inclusión de una obra de Virginia Hernández: *Border Santo* (2001), por encontramos en esta pieza la síntesis, al igual que la renovación de la escritura de la Dramaturgia del norte. Además de los santos, santones, bandidos o delincuentes mitificados, que en esta franja fronteriza han venido a constituir una fauna particular en el imaginario regional del norte, ya se trate de Malverde sinaloense en *El jinete de la divina providencia*, de Óscar Liera, o del Juan Soldado fronterizo, presente en *Alma de mi*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.



alma (1997) de Elba Cortez Villapudua, al ser los personajes y el planteamiento temático del todo fronterizo, como podemos constatarlo a continuación, en la didascalía apertural de la obra de ésta autora:

ESCENA I

El panteón de una ciudad, es de noche. Sonido de viento y de grillos que cantan. Aparece don Faustino, va vestido con una chamarra a cuadros y un sombrero de paja; trae en la mano una bolsa de plástico negra de donde saca una veladora del Santo niño de atocha y una soda *jumbo* Coca Cola. Trae, además, un ramo de crisantemos blancos que acomoda en el altar. Al fondo está una estatua de tamaño natural de Juan Soldado. Está vestida con un uniforme militar raído por el tiempo, lleno de pequeños milagros y fotografías pegadas⁶⁷

El ámbito fronterizo resulta evidente a través de todas las referencias socioculturales del discurso dialógico y monológico de los personajes, además de la presencia de la emblemática banda sinaloense con su *Sauce y la palma*, denotante multicultural de la región. Santo incapaz de resistirse a la penetración cultural local, en este cruce de fronteras; transformado en un satánico Johnny, como debe corresponder a una de las expresiones multiculturales fronterizas:

Johnny: Pienso que ese Juan Soldado a lo mejor sentía lo mismo que yo.

Almita: ¿Qué?

Johnny: Tristeza... a lo mejor el bato amaba tanto a las niñas, que no podía soportar que se convirtieran en mujeres, y para que no perdieran ese ángel, hasta prefería matarlas... sí... eso pudo haber sido... (Se queda pensativo).

Almita: Johnny... ¿Qué tienes?

Johnny: Nada mi niña... *Come here*. Te voy a llevar a un lugar más bonito que *Disneyland*). *La jala hacia la cama. Empieza a desnudarla mientras la besa. La luz del cuarto se oscurece poco a poco*).

ESCENA III

*El mismo cuarto. Hay olor a incienso. El buró está adornado como altar. Hay una veladora encendida, unos crisantemos blancos y una Coca Cola. La radio en la estación de música mexicana toca "El sauce y la palma" en un volumen muy bajo. Entra don Faustino.*⁶⁸

⁶⁷ Elba Cortez Villapudua, *Alma de mi alma. Vicios privados*. Antología-Taller de Dramaturgia de Hugo Salcedo. Tijuana: CAEN (Los Inéditos, 5), p. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 35



Aquí asistimos al cambio del mito y, por ende, al cambio del rito; es decir, al cambio de signo y significado del personaje, consecuencia de las transformaciones de la realidad fronteriza, determinadas por la penetración religiosa estadounidense, incluyendo, como en este caso el satanismo:

(Se percata del ambiente. Junto a la cama hay una bolsa de plástico negra cerrada. Va hacia ella, la toca y ve que tiene sangre. Desata la correa y, al observar el interior, da un grito de horror que es acallado por el sonido de la música a todo volumen y una sirena de policía que se acercan al lugar).
OSCURO FINAL⁶⁹

Por su parte, Virginia Hernández nos muestra en *Border Santo*⁷⁰ la transformación sufrida por la religión popular, a la cual se refiriera el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, con relación a las tradiciones religiosas del altiplano nacional, y de otros Estados de la República mexicana. Religiosidad que en el caso fronterizo ha sufrido cambios radicales; pudiéndose interpretar a través del planteamiento teórico de este antropólogo, al estar ésta "constituida no por una amalgama indiscriminada de elementos de diversas procedencias (una especie de *collage* de devociones), sino como producto de un complejo proceso de apropiación mediante el cual",⁷¹ ha surgido una extensa galería de figuras míticas, invocadas por los necesitados de esta región fronteriza.

De esta manera, las representaciones mentales de la realidad, en gran medida de carácter fantástico y mágico del catolicismo popular, tan ampliamente extendido en la frontera norte, ha sufrido un cambio radical en *Border Santo*, el texto dramático de Virginia Hernández, ante la necesidad imperiosa de prodigios, milagros y fenómenos sobrenaturales, requeridos por la población.

¿De qué manera más rotunda podría presentarse, manifestarse, la cultura regional, si no es a través de las creencias religiosas? Así entre la realidad e irrealidad, entre la fantasía, la credulidad y el fanatismo, la dramaturga nos presenta un complejo entramado, una composición dramática alucinante de fuertes raíces locales, en las que nuevamente el animismo, el zoomorfismo, el

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Virginia Hernández, *Border Santo*. Ensenada, 2001. Copia personal (citas).

antropomorfismo, nos muestran las entrañas de un mundo mítico religioso popular, sorprendente y perturbador que, por otra parte, resulta más efectivo y revelador, más que cualquier denuncia social y política pudieran hacerse sobre el estado de cosas que guarda no sólo esta zona fronteriza, sino todo el país.

Pero, como si lo anterior fuera poco, su arquitectura dramática no es menos singular, menos propositiva y, por lo tanto, renovadora. Texto dramático que requiere de un profundo estudio particular a conciencia, por resultar imposible efectuar referencia textual alguna. Eso nos llevaría a citarlo íntegro, para ejemplificar todos los elementos constitutivos de la cultura regional presentes en éste. Y, por otra parte, su composición dramática viene a establecer un nuevo paradigma en el que la intertextualidad, la metanarratividad, la multifocalidad y la diégesis espacio-temporal del relato, encierran tantos niveles y formas de realización escénica, provenientes, ya sea de las fuentes dramáticas de Oscar Liera, a través de sus textos *El jinete de la divina providencia* y *Camino rojo a Sabaiba*, o por igual de los de Hugo Salcedo, como es *El viaje de los cantores* y, muy en el fondo, la narrativa de Rulfo. Sin embargo, todas estas referentes metadramáticas y metaliterarias han perdido su naturaleza inicial, al igual que sus personajes, al haber sido resemantizados, resignificados, dramáticamente para convertirse en nuevos relatos y personajes de la metaficcionalidad dramática de Virginia Hernández.

Por otra parte, junto a los héroes ya mítico-literarios, que han cobrado nueva vida, independiente de los textos primigenios, en *Border Santo* surgen los nuevos héroes de la realidad fronteriza actual, conviviendo por igual con los nuevos santos, santones y milagrosos de reciente cuño, dentro de un contexto del todo diferente de este hipertexto.

De esta manera cobran realidad los nuevos mitos cuasi regionales, debido a la transformación que han sufrido los anteriores, para crear las propias mitologías antropológicas de la Dramaturgia del norte, coadyuvante fundacional de ésta. Por lo que podemos decir que, si bien la mitología religiosa se encuentra presente en casi la mayoría de las expresiones de la cultura regional, su presencia ha sido constante e invariable, ya sea manifestándose como testigo o actor activo, ya sea caminando, arrastrándose, flotando, interviniendo en la vida familiar, afectiva, profesional, civil



y religiosa, haciéndose omnipresente de principio a fin, llegando a ser determinante en el destino de los pobladores de esta región.

De todo lo anteriormente expresado, podemos destacar la siguiente premisa: que el volver la mirada hacia el cotidiano e imaginario patrimoniales, para la recuperación de la cultura regional, contribuyó al desarrollo de la Dramaturgia del norte, coadyuvando a su vez, a la constitución de una dramaturgia estilísticamente *sui generis* particularizada con respecto al resto de la escritura dramática nacional, al mostrarnos su propia realidad.

Lo anterior permitió la eclosión de la escritura dramática a través de una pléyade de escritores, todos ellos distintos, en búsqueda de un estilo propio, aunque compartiendo entre sí muchos rasgos comunes, al proceder de una misma cultura patrimonial regional, en la que han abrevado y se han visto inmersos toda su vida.

Por otra parte, como ya fuera planteado, la intervención del dramaturgo sinaloense Óscar Liera, en 1984, fue decisiva al haberle dado un sentido conceptual a la expresión escénica del noroeste, posteriormente, convertida en coadyuvante del Teatro del norte mediante la recuperación de la cultura patrimonial de su región.

De todo ello, podemos concluir que la Dramaturgia del norte, si bien en un principio fuera considerada como emergente, como periférica, hoy esta denominación ha ganado su carta de legitimidad, a la que algunas veces se le ha agregado la denominación de Fronteriza –Frontera Norte: *South Border*--, tanto por cuestiones geográficas, como por su escritura y lo específico de su temática(s), a la que, en la última década, vinieron a sumarse las de las muertas de Juárez, el crimen, el secuestro, la extorsión, la impunidad, el narcotráfico y la narcoviolenencia que, por otra parte, han dejaron de ejercer su exclusividad en esta ciudad y Estados del norte, habiéndose extendido por todo el país desde hace tiempo.



En las casi tres últimas décadas, el concepto de teatro mexicano se ha ampliado, al haberse hecho presente la teatralidad denominada como regional, o *periférica*; perdiendo su hegemonía la teatralidad centralizada en el Distrito Federal. Sin embargo, la que más ha destacado por su originalidad y vitalidad es la así denominada Dramaturgia del norte/Fronteriza/South Border, cuya eclosión tuvo como catalizador el reconocer su imaginario patrimonial regional. De manera que de emergente, hoy ha alcanzado ya su propia denominación.

pata.unam@gmail.com

Abstract:

This article analyzes Mexico's so-called Northern Dramaturgy, which is characterized by its will of resistance, torn as it is between different sociocultural tendencies and presences: the American one, the Mexican one and a third one, resulting of the process of hybridization.

Palabras clave: Norte, patrimonial, regional, imaginario, híbrido, teatro mexicano.

Key words: North, patrimonial, regional, imaginary, hybrid, Mexican Theatre.