

Teatro del Norte: estabilización de un concepto en la dramaturgia mexicana

Theatre from the North: The Stabilization of a Concept in Mexican Dramaturgy

Anastasia Ayazi

Pontificia Universidad Católica de Chile

aayazi@uc.cl

Resumen

El presente artículo aborda críticamente el concepto de Teatro del Norte (de México). A través de una recopilación de propuestas formuladas por autores y críticos, se revisa la génesis de esta agrupación de dramaturgos fronterizos que, a comienzos de los '90, conforman una unidad de estilos, temáticas e intenciones. Tales escrituras surgen de la necesidad de distanciarse del teatro central de feño y de la inquietud de crear un teatro desde las periferias norteñas que refleje sus problemáticas e identidades. Se examina, entonces, el rol crucial que ha tenido este movimiento auto gestionado para denunciar los problemas de violencia y narcotráfico que aquejan al país. Asimismo, se entrega una propuesta para aunar las distintas posturas y entregar un modelo que permita la identificación de las obras del norte.

Palabras clave:

Teatro mexicano – Teatro del Norte – frontera y violencia – teatro de denuncia mexicano.

Abstract

This article critically analyzes the concept of Theatre from the North (from Mexico). The origin of this group is reviewed based on the writings by several playwrights and critics. These Northern Mexico authors, in terms of styles, subjects and intentions form a unit in the early nineties. Such writing arises from the necessity to distance themselves from Mexico City theatre, and from a concern to create a theatre from the Northern peripheries that reflects their own problems and identities. Thus, this article examines the fundamental role that this independent self-managed movement has played to blow the whistle on the violence and drug trafficking issues that are devastating the country. It also proposes how to unite the different positions and creates a model that identifies theatre from the North.

Keywords:

Mexican Theater – Theatre from the North – Borderland and Violence – Mexican Theater of Denunciation.

Recopilación de reflexiones críticas y teóricas sobre el Teatro del Norte

Definir el Teatro del Norte de México no es una tarea sencilla. Principalmente, porque no existe ningún tipo de manifiesto ni se reconoce a ningún tipo de asociación oficial de dramaturgos y teatristas que los contenga. No se trata de un movimiento organizado y previamente planificado con ciertos objetivos culturales en la mira. Por el contrario, lo que identificamos como Teatro del Norte se establece como movimiento al constatar –en un principio en la academia– la existencia de ciertas características y preocupaciones compartidas en las obras dramáticas de autores del norte de México. Rocío Galicia, en el libro *Dramaturgia en contexto I*, dice al respecto

... lo que se advierte es que en la dramaturgia del norte hay varias cabezas visibles de dramaturgos que durante años han luchado por el teatro de una región. ... El conocimiento del corpus de obras que se han generado en esta porción del territorio nacional, permitieron desarrollar el concepto. Se trata de una abstracción académica que considera el vínculo estrecho entre entorno y escritura teatral. (28)

En esta línea de reflexión, el dramaturgo e investigador Enrique Mijares –a quien se le atribuye el término Teatro del Norte– define a esta agrupación como un “archipiélago de circunstancias que han coincidido en el tiempo y en el espacio extendido de la zona norte. . . ” (en Galicia 252). En este sentido, el Teatro del Norte se constituye como la unión de múltiples voces particulares con estilos, temáticas, preocupaciones, intencionalidades, tiempo y espacio similares, aunque “sin la conciencia de formar necesariamente redes que los aglutinen” (Galicia 30). Es la agrupación de varias islas, varias individualidades que conforman unidad. Mijares agrega que “a partir de las investigaciones, de los estudios, de los análisis que se han hecho del fenómeno, se empieza a cohesionar el trabajo que cada dramaturgo llevaba a cabo de manera personal en su localidad fronteriza de origen o de adopción” (en Galicia 252).

La expresión “teatro” o “dramaturgia del norte”, así como la concepción de este grupo como conjunto y los estudios que suscitan, aparece en los años noventa. Y si bien en un comienzo muchos creadores manifestaban su desacuerdo respecto al término y a la agrupación,

... hoy ya no es posible negar la existencia de un movimiento que cuenta con autores sólidos que poseen obras que tienen características temáticas y estructurales relacionadas entre sí. Estas similitudes son resultado de la atención al entorno y de ninguna manera son una moda o el deseo de adhesión a un movimiento que tiene una fuerza que va en ascenso, como puede deducirse a partir de los espacios ganados tanto en el ámbito editorial como en la escena nacional. (Galicia 33)

Esta dramaturgia surge a partir de la necesidad de crear y producir teatro desde las periferias, oponiéndose al teatro del centro hegemónico, es decir, al que se produce en Ciudad de México. Según Armando Partida, este posicionamiento inicial ha provocado que múltiples voces descontentas o incómodas con este término, como directores y dramaturgos del centro de México, afirmen que este tipo de teatro no existe, ya que “solo hay dos dramaturgias: la buena y la mala” (Partida 14). Sin embargo, los creadores, dramaturgos, directores, actores y teatristas de la franja norte consideran que sí existe, e intentan posicionarse desde su lugar periférico con

sus propias preocupaciones, modos y estructuras, llegando cada día a llenar más espacios en congresos, muestras teatrales, concursos, investigaciones, etc. De este modo, la dramaturgia del norte aparece como un modo de resistir a la marginación que padece el arte cuando es producido en zonas periféricas a los centros de poder del país.

Delimitar lo que se entiende por Teatro del Norte y quiénes serían parte de él tampoco es fácil. Para definir bien qué se entiende por “norte” cuando se habla de la dramaturgia de esa zona, se tomarán los cortes geográficos considerados por Galicia: “se entiende por zona norte el radio comprendido en la porción de tierra que abarca los estados de: Baja California, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León, Sonora y Tamaulipas, los cuales comparten rasgos culturales” (38). Además, agrega el estado de Durango –como aparece en la cita recién mencionada- y Sinaloa, a pesar de que estos no limitan al norte en la frontera como los otros mencionados. El primero por ser el “centro de operaciones” de Enrique Mijares, uno de los más destacados e importantes pertenecientes al grupo, tanto por su producción dramática, que le ha valido premios internacionales y reconocimiento al movimiento, como por su labor en la investigación, publicación, consolidación y difusión del trabajo de los dramaturgos del norte. Y el segundo por presentar una vasta creación dramática y teatral correspondiente al Teatro del Norte, como la de Óscar Liera, dramaturgo sinaloense que, como se verá más adelante, fue una figura fundamental para la consolidación del movimiento.

Tal circunstancia sirve para ubicar una atmósfera térmica norteña y la relación con la historia o cultura patrimonial regional. Se puede discutir que esta delimitación corresponde a una abstracción geográfica-política que no tiene que ver con el teatro, pero en un nivel más profundo observaremos que los aspectos geográficos e históricos forman parte de algunas líneas temáticas de esta dramaturgia. (39)

Sin embargo, Galicia advierte que “la pertenencia al movimiento tampoco está asegurada por el nacimiento o el ejercicio de los creadores en una zona geográfica” (28).

De este modo, delimitar se torna complicado. Por un lado refiere un lugar geográfico determinado, pero por otro, esto no parece totalmente definitivo a la hora de fijar la pertenencia al Teatro del Norte. El dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, defensor y promotor acérrimo del Teatro del Norte, dice que este tipo de teatro es aquel que “se escribe allá en el borde o el que se evoca acá en el sur” (Rascón Banda, *El teatro de la frontera norte* 16), y distingue a tres grupos de dramaturgos pertenecientes al movimiento: aquellos que viven en el norte y escriben desde allí, “con una temática, personajes, lenguaje y acentos locales” (16); otros que provienen del norte pero que viven y escriben en el Distrito Federal, “a donde trajeron su equipaje de sueños, historias, voces y fantasmas” (16) –el mismo Rascón Banda pertenece a este segundo tipo de dramaturgos-; y por último, aquellos que radican en los estados del norte y escriben desde allí, “pero que viven en torres de marfil, porque su temática, sus personajes, y su lenguaje no tienen nada que ver con su región” (16). De esta manera, la pertenencia al movimiento radicaría en, por un lado, el origen del autor, y por otro, las temáticas y modos correspondientes al norte. Sin embargo, esto no parece aplicar a todas las definiciones de Teatro del Norte, ya que deja afuera las producciones que comparten las características del norte pero que no son de dramaturgos considerados del norte –si es que esto es posible. El dramaturgo Daniel Serrano se plantea estas

interrogantes al reflexionar sobre la última categoría de dramaturgos esbozada por Víctor Hugo Rascón Banda, y se pregunta dónde pertenece un dramaturgo oriundo de –por ejemplo- Sonora, que no está interesado en escribir sobre la región. “Algunos dirán que no es sonorenses porque lo que habla por el artista es su obra” (Daniel Serrano, *La dramaturgia ¿joven... del norte?* 26). Sin embargo, agrega que “serán los temas los que ubiquen al dramaturgo. Finalmente, es muy difícil que alguien se interese en un tema que no atañe a su lugar de origen o su lugar de residencia. Finalmente, qué importa. Finalmente, el buen teatro está allí, sea de donde sea” (26). Es decir, el Teatro del Norte se define por su temática: “es el tema el que define la posición geográfica del dramaturgo” (26).

De esta manera, el asunto del norte sería la condición más importante para pertenecer al movimiento. Pero ¿a qué refieren las ‘temáticas del norte’? Uno de los aspectos más importantes de este teatro es su carácter abiertamente social. Esto se intuía en el sentido de constituir una dramaturgia que en su fundamento busca abrir espacios desde la periferia para hacerse un lugar en el teatro nacional, donde la mayor parte es ocupada por las dramaturgias del centro. Sin embargo, esto no surge de la necesidad de contrariar simplemente para ser rupturista u original. Muy por el contrario, esta iniciativa nace desde la misma necesidad de textos teatrales que se acercaran más a la realidad del norte, muy particular y diferente a la del centro, especialmente en los aspectos culturales, geográficos, sociales, políticos y económicos. “La historia de nuestro teatro la teníamos que hacer nosotros mismos” (Talavera 21). Hasta este entonces, la historia del teatro mexicano estaba escrita desde y para el centro del país. La producción teatral se encerraba en el D.F., de manera que las temáticas e inquietudes tanto sociales como artísticas y estéticas de las periferias se veían soslayadas. “El valor de nuestra dramaturgia tenía que emerger de su autenticidad, de su compromiso con la realidad cercana” (21). En este sentido, Manuel Talavera, dramaturgo chihuahuense, afirma que los dramaturgos del norte “no solo oyeron las voces de su entorno contando viejas historias, sino también la historia viva, la del desarraigado, del subempleado, de campesinos e indígenas, de la contradictoria sociedad urbana” (21).

Antes de profundizar en las temáticas y características específicas de la dramaturgia del norte –dentro de las cuales resaltan el rescate y celebración de la cultura del norte, sus personajes y mitos, y una marcada tendencia a proponerse un rol social activo y de denuncia–, es necesario mencionar las circunstancias que dieron paso a la unión de los dramaturgos norteños tras constatar una estética y propósitos similares, antecedente previo a la conformación de este movimiento artístico e intelectual. De este modo, el principal factor para la producción del norte fue, como ya se mencionó, la necesidad de los jóvenes creadores teatrales del norte de conformar piezas teatrales que respondieran a sus contextos y que además se dirigieran al público del norte. De este modo, los dramaturgos, actores y directores comienzan a formar compañías, colectivos, grupos y talleres teatrales dirigidos a la comunidad en los distintos estados del norte. A partir de estas experiencias, los jóvenes deciden hacer del teatro una profesión, provocando que dramaturgos y directores de esa zona acudieran al centro para recibir educación en un área que no estaba desarrollada en sus lugares de origen (Galicia 42).

Debido a esto último, aparecen distintos dramaturgos que inician el retorno a sus tierras del norte para desarrollar allí lo aprendido en el centro. “[Q]uienes se habían ido, regresan a establecerse en los estados septentrionales, de preferencia en sus lugares de origen, para ejercer su ministerio escénico entre, con y para los suyos” (Mijares 19). Un importante retorno es el

de Óscar Liera, figura considerada como detonante para el desarrollo de la dramaturgia de la zona. Liera impacta e inspira a los creadores del norte, al encarnar la figura del dramaturgo que se educa en el centro pero vuelve a su lugar de origen para escribir sobre los temas y lugares de su propia comunidad¹.

Liera fue efectivamente uno de los primeros creadores en abordar en sus obras asuntos locales, su sensibilidad aunada al conocimiento que tenía de su público, así como su contundencia en el manejo de los recursos escénicos, dieron como resultado un fuerte impacto en el teatro nacional, pues mereció el reconocimiento de la crítica y generó interés en otros creadores por explorar su propio contexto. (Galicia 43)

Liera es considerado el primer dramaturgo del norte en plantear esta disyuntiva, convirtiéndose en un ejemplo para los demás dramaturgos que lo siguieron². Esto pone en boga la reconsideración de la cultura patrimonial como centro de la dramaturgia del norte. “La autoconciencia de la cultura patrimonial regional propició sobremanera el desenvolvimiento de la escritura dramática, así como lo ha permitido su difusión” (Partida 14).

A este desarrollo simultáneo –aunque no consciente– en las creaciones dramáticas en distintas regiones del norte, con temáticas enfocadas en la cultura patrimonial y de carácter social, se le suman diversos eventos que hicieron dialogar a estos dramaturgos, exponiendo, promoviendo y difundiendo sus trabajos para lograr finalmente conformar un movimiento unificado. En el norte comienzan a realizarse reuniones, muestras, convenciones, entre otros eventos, demostrando que parte de la misma iniciativa de separarse del teatro del centro era también prescindir de su aprobación para validarse a sí mismo. El primero fue la Muestra de Teatro Regional del Noroeste de 1984 en Culiacán, Sinaloa, “cuyos postulados suscitaron el compromiso de brindar una teatralidad reconocible, ligada a los públicos locales, al hablar de su realidad, preocupaciones, aspiraciones, regocijos y sufrimientos” (Partida 14). A esto se suma la publicación que hace Enrique Mijares de tres obras de teatro (*Desventurados*, *Talón del Diablo* y *Las perlas de la virgen*) de Jesús González Dávila, figura formadora de varios de los más consagrados dramaturgos del norte en sus talleres de dramaturgia. Esta publicación, más otras posteriores, resultan “de gran importancia en la consolidación de cualquier movimiento dramático” (Galicia 45). A estas publicaciones se suman las realizadas por Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo, en forma de antologías de Teatro del Norte, textos que incluían obras de Hernán Galindo, Enrique Mijares, Hugo Salcedo, Manuel Talavera y Medardo Treviño, todos ellos figuras representativas del movimiento y su estética. Además, se expande esta área de estudio

-
- 1 El dramaturgo de Tamaulipas Medardo Treviño dice sobre Óscar Liera en la entrevista realizada por Rocío Galicia en *Dramaturgia en contexto I* –fragmento citado también por Galicia en la introducción de este libro–: “Yo admiro mucho el trabajo de Óscar Liera, porque supo regresar a su tierra, trabajar por ella, hacer todo un esfuerzo con su grupo. No es aferrarse al terreno por ser aferrados, sino porque hay muchas cosas que contar y muchas cosas que decir” (399).
 - 2 Según algunos teóricos y dramaturgos, la obra *Los Desarraigados* de Humberto Robles, datada en los años cincuenta, “es el primer intento de reflexión sobre dos comunidades” (Rascón Banda 16). Sin embargo, hay quienes no comparten esta opinión, afirmando que si bien toca temáticas del norte, no correspondería a Teatro del Norte. “A la luz de nuestros tiempos, *Los desarraigados* resulta un texto costumbrista que corresponde al teatro de esos años, cuyo mérito sin embargo es plantear la situación de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos. Puede aceptarse como la primera aproximación al tema, pero desde mi perspectiva no constituye el inicio del movimiento dramático del norte” (Galicia 31).

y se llevan a cabo coloquios que incluyen las producciones realizadas al otro lado de la frontera, reafirmando el pensamiento de que la cultura de la zona norte se define desde su posición cercana a la frontera y, por lo mismo, se diferencia absolutamente del Distrito Federal. Así, en 1997, se celebran los coloquios binacionales *Frontera Norte/South Border*, los que constituyen un gesto poderoso de independencia académica respecto al centro. Por último, otro punto importante para el reconocimiento de este teatro fueron los premios Tirso de Molina, entregados primero a Hugo Salcedo por *El viaje de los cantores*, y luego a Enrique Mijares por *Enfermos de esperanza*. Estos premios potenciaron la mirada que la academia ya venía expresando sobre el movimiento. Al mismo tiempo, aumentaron el renombre y la autoridad de este grupo como una corriente consolidada en México, así como también extendieron su presencia más allá de los márgenes del país.

Sin embargo, lo más importante para la consolidación del movimiento es la creación dramática que sigue hasta hoy agregando títulos. La realización de congresos, estudios y diversos actos de difusión –publicaciones, muestras– quedan en segundo plano cuando se considera que el sustento mayor que el Teatro del Norte tiene para definirse a sí mismo como un conglomerado es la cantidad y calidad de las obras literarias, con su estética y estructuras particulares de las creaciones de la zona³.

Considero que lo fundamental fue y sigue siendo el trabajo y las propuestas escénicas que cada dramaturgo ha llevado a cabo en su región, lo cual ha determinado la génesis del movimiento, pues sin su práctica teatral, sin los pasos que se han dado para la formación de agrupaciones y sin un público, el surgimiento de la dramaturgia norteña sería impensable. (Galicia 47)

Dado que la principal motivación de los dramaturgos de la zona era crear un teatro que les fuera familiar y actual según sus propios temas y preocupaciones, tanto a ellos como a los realizadores y al público, es importante considerar que el Teatro del Norte se sustenta en las obras dramáticas que nacieron frente a la falta absoluta de piezas teatrales que los representaran. Los dramaturgos de la zona se presentan como laboriosos y diligentes artesanos que, urdiendo personajes, dialectos, paisajes, temáticas y estéticas locales, han construido la base y el desarrollo del Teatro del Norte. “Ante el desierto editorial, los autores empezaron a escribir sobre lo que conocían, lo que les era cercano; ahí está el corazón de esta dramaturgia. Esta condición trajo consigo el acercamiento del público, lo cual ha retroalimentado al teatro regional” (48).

Para desglosar las temáticas tratadas por el Teatro del Norte, es necesario comprender a cabalidad el rol social que estas dramaturgias se plantean desde sus cimientos. Rascón Banda dice al respecto: “El teatro de la frontera llena el vacío que dejan nuestras leyes y nuestros

3 Respecto a las estéticas de este tipo de teatro, Armando Partida afirma que “Si bien es cierto que en una primera instancia esto no trajo consigo una forma de escribir distinta a la de la capital del país, sí puede hablarse de temas del todo específicos a la representación de conductas y hábitos particulares, de formas de ser específicos, de formas del habla, de formas de ser, de problemas ontológicos, únicamente presentes en la realidad local. . . . Sin embargo, muy pronto, casi de inmediato, esta escritura mostró su independencia formal” (14). Un ejemplo de esto es la “estética del desierto” de Ángel Norzagaray, que se define por la aceptación de la geografía del entorno y su influencia tanto en los personajes como en los actores y puestas en escena. Es una “estética de la economía” que busca cuidar de la energía e hidratación corporal debido a la conciencia de los “golpes de calor” del desierto mexicano que afecta al cuerpo del personaje y del actor. “El trabajo consiste en cómo lograr contar una historia con este tipo de movimiento. . . . Todo tiene que estar centrado en pocos elementos y en el ahorro, el ahorro de energía básicamente para no morirte” (Norzagaray 30).

gobernantes y está hoy más vivo y vigoroso que antes, creando puentes y abriendo caminos de comprensión a través del desierto” (12). La tarea que el Teatro del Norte se propone es un compromiso con sus habitantes, con sus espectadores. Es un teatro que busca la denuncia y la redención de un espacio fronterizo caracterizado como una especie de “tierra de nadie”, donde la vulnerabilidad de sus pobladores se encuentra en constante amenaza. “Esta tierra de paso, este mundo flotante ha inventado sus propias reglas de convivencia, más allá de leyes, más allá de políticas de estado” (16). De esta manera, el arte se presenta como emblema de resistencia y el lenguaje teatral se convierte en una herramienta elemental para poder lograrlo: “El teatro, la más completa de las artes, única por su inmediatez y su efecto perturbador y por su eficacia de comunicación directa, ha sido el arte que como un espejo de la realidad convierte en metáfora lo que es la cotidianidad. Teatro es acción y conflicto. La frontera es conflicto y acción” (16).

Por lo tanto, las temáticas (re)presentadas en las dramaturgias del norte nunca se alejan (demasiado) del espacio fronterizo ni de los conflictos allí ocurridos. De manera directa o tangencial, los temas tratados en el Teatro del Norte son denuncias y exigencias frente a los problemas acontecidos en el espacio fronterizo, tales como las migraciones, el narcotráfico, los asesinatos impunes, los abusos y la pobreza. Asimismo, se representa también la idiosincrasia del norte, es decir, sus dialectos, su historia, sus figuras míticas y cultura. Rocío Galicia agrupa lo que se acaba de mencionar en tres líneas temáticas: la frontera, la denuncia de lo que acontece en el entorno y la cultura patrimonial regional. Esta división sirve como referente para intentar describir las distintas temáticas, con el único fin de esclarecer las obras del Teatro del Norte y no para determinar de manera definitiva o taxativa, ya que dichas líneas temáticas se encuentran relacionadas entre sí y es imposible separarlas del todo o no encontrarlas simultáneamente en las obras.

La temática de la frontera resulta un tanto complicada cuando se consideran las múltiples discusiones, lecturas e interpretaciones que ha tenido el “fenómeno fronterizo” en diversas áreas y disciplinas⁴. Sin embargo, para lograr una caracterización enfocada específicamente en el Teatro del Norte, es necesario dejar de lado tales discusiones y dirigir la atención a las mismas definiciones y consideraciones que los dramaturgos tienen de ella, aun cuando ellos mismos puedan referir a la histórica y difícil tarea de definir la frontera. Al respecto, la dramaturga Elba Cortez afirma: “Sí, vivimos en el norte y además escribimos teatro; la frontera resulta un material del que no podemos sustraernos; nos salta en la cara; baila seductoramente ante nuestros ojos desnudando sus encantos; nos hechiza con sus historias mientras espera un descuido para clavar sus afilados dientes” (24). En este sentido, la temática directa relacionada con la frontera

4 En México, a finales de los años setenta, comienza a surgir la temática de la frontera como materia de análisis en distintas disciplinas. Surge así el concepto de cultura transfronteriza, “argumentando que, en el norte de México y el sur de Estados Unidos, existía una cultura homogénea que compartía historia, lenguaje, hábitos, alimentos, vestimenta, etc.” (Conde 167), llegando así a la citada definición hecha por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* de Tijuana como “laboratorio de la posmodernidad” al referir a aquella, junto con Nueva York, como ciudades cosmopolitas, híbridas y multiculturales. Sin embargo, a medida que avanzan los estudios sobre el tema, surge una contracorriente que se opone a la percepción de la frontera como una zona “trans”, ya que, en palabras de Heriberto Yépez, uno de los críticos culturales mexicano más conocido por sus investigaciones sobre el tema y representante de esta segunda corriente de pensamiento, “El fronterizo —especialmente del lado mexicano— comenzó a ser definido y autodefinirse como híbrido, queriéndose aludir con esto a su ambivalencia o cruce de código a otro, en una bipolaridad ya de por sí sospechosa, reductiva, cuyo propósito ideológico subrepticio podría no ser más que consolidar la existencia de la dualidad incuestionable de lo mexicano/norteamericano, diluyendo la multiplicidad que cada una de esas identidades, finalmente, abstrae” (11).

es la de la migración. “Día a día vemos que traspasar esa frontera se corona para muchos con la muerte, que, cruzando ese umbral, nuestro color de piel sí importa, que el ser mexicano se vuelve sinónimo de servidumbre, de persona de segunda mano” (24).

En el Teatro del Norte, las obras sobre migración ocupan una extensa porción de la totalidad de las creaciones. Esto se explica por las circunstancias mismas de migración que vive la frontera a diario. Sería imposible para un teatro que se centra en la denuncia, pasar por alto un fenómeno tan importante para la zona, especialmente “con toda la carga de violencia, criminalidad y corrupción que a diario enfrentan quienes en la zona de tránsito padecen los estragos y las desilusiones del cada vez más inasible sueño americano y la imprescindible pesadilla de pasar al ‘otro lado’ que lo acompaña” (Mijares 19). De esta manera, las obras que tratan la migración intentan reflejar a los migrantes indocumentados –no solo mexicanos, sino de todo Latinoamérica– en su empeño por cruzar una frontera cada vez más fortificada y militarizada, con tal de mejorar sus estilos de vida y, como menciona Mijares, conseguir el “sueño americano”. Esto es fundamental, menos por los intentos –en las obras generalmente acompañados de fracaso– de cruzar la frontera que por la realidad que representa la zona fronteriza, un lugar que se convierte en aposento de los miles de migrantes de todo el continente que llegan para probar suerte. Esto, sin lugar a dudas, determina la idiosincrasia de la zona norte. Así, el tema de la frontera se caracteriza por mostrar la cruel cara de la migración ilegal:

Así es la extensa geografía de la frontera norte, donde los forasteros que llegan ya no llegan para establecerse como los que fundaron pueblos y ciudades, no es fiebre de oro ni fiebre de algodón lo que los llama, sino un sueño. Mexicanos, salvadoreños, guatemaltecos, nicaragüenses... De nuestra frontera el mundo conoce un rostro doloroso: ilegales asesinados por rancheros texanos, indocumentados muertos por insolación en el desierto de Arizona, mojados que se ahogaron en el río Bravo. . . (Talavera 21)

En este sentido, los textos sobre frontera tocan diversos temas que tienen como detonante este lugar fronterizo y los sucesos que solo ahí podrían ocurrir. “Los dramaturgos que abordan la frontera en sus textos nos sitúan ante diversos temas que implican conceptos asociados con la maquila, identidad, indocumentados, enfrentamiento cultural, antros, contraste económico, migración, contrabando, narcotráfico, prostitución” (Galicia 53). Con esta temática en mente, se ha considerado como las obras más importantes *El viaje de los cantores* y *Sinfonía en una botella* de Hugo Salcedo, *Hotel Frontera* de Sandra Mendoza, *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray, *La ruta de las abejas* y *El cazador de gringos* de Daniel Serrano, *Border santo* y *Expreso Norte* de Virginia Hernández, y *Sepultados* de Medardo Treviño⁵.

La temática de denuncia sobre lo que acontece en el entorno responde a la necesidad explícita de tocar temas cotidianos y cumplir un rol social con la comunidad, considerando con especial atención que lo denominado como “acontecer en el entorno” fronterizo tiene un carácter sobre todo abrumador. Como dice Armando Partida, estos son “tópicos que conforman una vida cotidiana propia tan distinta culturalmente a la de las demás regiones del país” (14).

5 Selección de Rocío Galicia en *Dramaturgia en contexto I* (50).

En este sentido, las obras de esta línea temática tratan sobre “casos de injusticia, corrupción, atropellos, disputas, devastación del medio ambiente, homicidios, etcétera” (Galicia 54). Sin embargo, resaltan las obras que tratan el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, las que suman alrededor de quince, siendo las más importantes *Lomas de Poleo* de Edeberto Pilo Galindo, *Estrellas enterradas* de Antonio Zúñiga, *Mujeres de polvo* de Humberto Robles y *Hotel Juárez* de Víctor Hugo Rascón Banda⁶.

Finalmente, sobre la línea temática de cultura patrimonial regional, sobresalen piezas teatrales que rescatan la historia de la región, así como a sus personajes míticos, leyendas, creencias e historias. Así, surgen subtemas como actores (del norte) de la revolución mexicana como Pancho Villa, Francisco Madero y Guadalupe Tovar; santos como Juan Soldado, patrono de los indocumentados mexicanos; personajes destacados de la vida cultural; y figuras emblemáticas en la construcción de los estados, como los indígenas (Galicia 58). Algunas obras representativas de esta línea son *Madero* de Adolfo Torres, *Niño y bandido* de Gabriel Contreras, *¿Herraduras al centauro?* De Enrique Mijares o *Alma de mi alma* de Elba Cortez.

Hacia una delimitación del concepto Teatro del Norte

Para sintetizar los elementos genéticos expuestos anteriormente, las características que se extraen del Teatro del Norte –según las distintas aproximaciones que los mismos autores y académicos intentan dar– se podrían resumir en cuatro, (con una principal que da paso a las otras). Estas serían: posicionamiento local, temática de violencia, función social y contexto de recepción comunitaria. Si bien los límites de lo que pareciera ser este tipo de teatro son difusos, al tiempo que existen obras que parecieran escapar de estas cuatro acotaciones, sería posible establecer este esquema como método para identificar la pertenencia y pertinencia de las obras al movimiento. En este sentido, quedan excluidos del movimiento aquellos autores que, nacidos en el norte –e incluso radicados allá– dedican su obra a temáticas más universalistas o que se asemejen al teatro producido en otras partes del país, especialmente el centro.

La primera característica –y cimiento de las otras– es el “posicionamiento local”. Esto refiere a la conciencia y decisión de tomar al norte como el lugar de enunciación desde el que se produce la obra. Lugar que se reconoce a sí mismo como problemático –en cuanto pertenece a la zona fronteriza, con todos los problemas que ello conlleva como la migración ilegal, ser el centro de operaciones para el desarrollo del narcotráfico, etcétera– y, también, como periférico respecto al centro, tanto cultural como políticamente. El norte de México siempre se vio menoscabado frente al resto del país en cuanto a su desarrollo cultural. Predominaba la imagen de vasto y árido paisaje desértico y ganadero, mientras que sus producciones artísticas o académicas quedaban en el olvido o incluso en la ignorancia. La franja “aridoamericana” –concepto que sirve para definir la zona de desarrollo del Teatro del Norte al incluir a las áreas del norte que no son fronterizas pero que sí forman parte de esta región culturalmente vituperada– representaba una especie de barbarie inhóspita y salvaje en donde el arte y la ilustración se diluían entre el

6 Otros ejemplos de obras con temática de denuncia son *Con el apagón* de Merardo Treviño, *Desierto* y *Yamaha 300* de Cutberto López, *Clarín de la noche* de Roberto Corella y *Colonia Progreso* de Luis Heráclito Sierra (en Galicia 54).

calor desértico de sus tierras prácticamente despobladas⁷. De este modo, los creadores del norte rescatan esta zona aparentemente yerma y demuestran la fertilidad de su cultura que no había encontrado antes un espacio de expresión. El “posicionamiento local” alude, entonces, a una postura política que adhiere simbólicamente al norte como su lugar de enunciación, el *locus* desde donde el sujeto extratextual que escribe, crea y produce teatro sitúa su voz en su discurso.

Este lugar se define en oposición a lo normalizado, al teatro “oficial” y “representativo” del centro de producción teatral: el DF. En este sentido, este situarse desde el norte busca reconocer y empoderar la cultura propia del lugar y construir un espacio que reconozca las particularidades de sus creaciones para valorarlas y promoverlas.

Enunciar desde el margen (genérico, lingüístico, racial) es encarnar una historia local, asumir la particularidad de una voz, confrontar con el centro que hace de ese margen un espacio, otro, ajeno, subalterno, de límite hacia afuera. Reconocer las flexiones propias pone en marcha un mecanismo donde la voz se constituye en principio desde la confrontación y la diferencia con lo que no es o no reconoce como su igual. (Scarano, *Los lugares de la voz* 128)

En definitiva, el “posicionamiento local” apunta a la resolución consciente, formal y juiciosa que tienen los teatristas del norte de posicionar el enunciado –las creaciones teatrales y sus estudios– desde y para el norte, decisión evidentemente política de resistencia frente a la concentración cultural que presenta México en su capital.

Es importante agregar que este “posicionamiento local”, si bien se plantea como *un situar simbólicamente* el enunciado en el norte –ya sea adoptando su punto de vista, sus particularidades formales y temáticas, estableciendo condiciones de reconocimiento por parte de sus habitantes y, por oposición, de los foráneos, entre otras que se ejemplificarán más adelante–, también implica un *posicionamiento real* por parte de sus ejecutores. La postura política conlleva un compromiso con la zona que involucra un vínculo real con su espacio, tanto geográfico como social, político y cultural. Es así que los dramaturgos del norte implementan un arraigo a su tierra; arraigo que no era una práctica general entre los dramaturgos que no pertenecían al DF. Aquellos representan la generación teatral que establece la permanencia en el lugar de origen como costumbre para el desarrollo de sus dramaturgias, ya que anteriormente, los dramaturgos regionales se veían forzados a migrar hacia el centro para intentar establecer, desde allí, un lugar de enunciación textual que remitiera al del origen. Desde el Teatro del Norte, el “posicionamiento local” ya no basta con ser textual, sino que reclama una fuerte ligadura con el entorno que se realiza desde la presencia y desenvolvimiento mismos del autor en el territorio. Así, el hecho de establecerse en la zona resulta tan importante como identificarse simbólicamente con él, a tal

7 El término “Aridoamérica” surge desde los estudios etnológicos de Paul Kirchhoff que lo identifica con una de las tres regiones del norte y Centroamérica donde los indígenas habitaron y desarrollaron su cultura (Aridoamérica, Oasisamérica y Mesoamérica). El área “aridoamericana” correspondería a lo que hoy es el norte de México y a algunas zonas del sur de Estados Unidos, poblada principalmente por cazadores recolectores y nómadas. El término “Aridoamérica” se ha extrapolado y utilizado por algunos teóricos para denominar la zona norte de México y su cultura. Un ejemplo de esto es Juan Mendoza, quien asume este concepto al momento de delimitar la zona donde el Teatro del Norte se lleva a cabo. “La diferencia sustancial es la forma de presentarlo, el lenguaje y su espacialidad, la frontera y el desierto. Hacer teatro en Aridoamérica se vuelve una tarea titánica. El Teatro del Norte o el fronterizo refleja sus características particulares provenientes de una forma de entender y organizar su mundo; esto es, su cultura, contenida en una estructura dramática. . .” (Mendoza 26).

punto que aceptaría a dramaturgos no oriundos del norte pero posicionados real y localmente en la región como partes de su movimiento. Un caso ejemplar es el de Hugo Salcedo, quien, como se mencionó anteriormente, es uno de los dramaturgos más importantes para el Teatro del Norte y uno de sus principales impulsores. Salcedo, originario de Jalisco, ha desarrollado gran parte de su obra literaria desde Tijuana, lugar donde hace años adoptó como hogar y centro de operaciones teatrales y académicas. El dramaturgo representa la vívida imagen del autor que se posiciona localmente en el norte, ya que localiza su enunciación desde la perspectiva norteña –al retratar la zona, sus problemáticas, su idiosincrasia–, como autor que opera desde y para Tijuana. Salcedo demuestra que para pertenecer al movimiento del norte, no importa realmente el lugar de origen del sujeto extratextual que produce las obras, sino el compromiso con la causa del Norte.

La académica argentina Laura Scarano manifiesta en cuanto a la problemática de la identidad del sujeto y la enunciación que “Por diversas vías, la constitución de una enunciación específica configura un sujeto textual que establece correspondencias con su lector implícito e instala en el texto una red de relaciones que constituyen su referente” (Scarano, Romano y Ferrari, *La voz diseminada* 12). En este sentido, el “posicionamiento local” significaría la construcción en la escritura teatral –y posteriormente en la puesta en escena– por parte de un sujeto que, situado desde el norte, configura correspondencias con el lugar norteño, sus particularidades culturales y su comunidad receptora. Es en este sentido que del “posicionamiento local” –característica más rastreable de las obras– surgen consecuentemente las otras tres características que determinan al Teatro del Norte: temática de violencia, función social y contexto de recepción comunitaria. Estas se manifiestan en el universo interno de las obras. Al posicionarse desde la perspectiva del norte, la obra dramática requerirá elementos que construyan condiciones de reconocimiento por parte del receptor de la obra. En este caso específico, el Teatro del Norte atenderá a las temáticas de violencia acontecidas en la región, dotando a las obras de una función social de denuncia e interpretación para su comunidad específica de recepción.

Los autores buscarán diversos modos de representar un mundo reconocible en sus obras, una atmósfera que rescate las particularidades de la zona. Ejemplos de esto se encuentran en obras como *Yamaha 300* de Cutberto López, donde se relatan las hazañas de quienes parecieran ser dos narcotraficantes que trabajan haciendo el intercambio de productos en mar abierto; o en la obra *El cruce* de Alejandro Román, que retrata el éxodo ilegal de los migrantes mexicanos hacia Estados Unidos. La primera obra, además de destacar por su temática violenta, resulta modélica, al recuperar un símbolo propio de la zona que no es considerado como paradigmático en la imagen usual que la comunidad externa al norte tiene de ella: el mar. La playa norteña no es considerada un símbolo clásico o totalmente representativo de la imagen que tiene la zona en el resto del país –más bien son el desierto y la sequía, insignias desgastadas que buscan representar al norte para quienes están en la lejanía. La segunda obra, por su parte, retrata a modo de denuncia las atrocidades que acontecen en la frontera, donde los migrantes se ven sometidos a un espacio violento que vulnera sus derechos y los expone a morir sin protección de un órgano gubernamental que vele por su seguridad –tanto en el lado mexicano como estadounidense.

Para ejemplificar, se analizarán brevemente aspectos de la obra *Lomas de Poleo* de Edeberto “Pilo” Galindo, donde se busca representar los tres aspectos mencionados que caracterizan al Teatro del Norte. Esta obra retrata el conflicto sobre los feminicidios ocurridos en el norte de

México. Existen aproximadamente quince obras sobre el tema, lo que indica que se podría tratar de un subgénero importante dentro de las vertientes del Teatro del Norte que buscan hacer crítica social. Lo más importante de esta obra en particular, es el retrato de los asesinatos de las mujeres en Ciudad Juárez, denunciando la condición “sacrificable” con las que estas viven, es decir, desprovistas de sus derechos y expuestas a recibir la muerte sin repercusiones considerables –esto debido a su condición femenina. En la obra, el mero hecho de ser mujeres es lo que justifica el accionar de los victimarios que se ven “tentados” a tomar la vida de los personajes por su condición de género. En los casos reales de homicidios, las mujeres de Juárez también se encuentran expuestas, porque generalmente se trata de migrantes latinas y mexicanas que van de paso a trabajar en las maquilas, solas e ilegales, faltas de identificación y contactos familiares. Así, la primera escena de la obra muestra a Güicho, el asesino de las “muertas en vida” enfrentando a una de las protagonistas junto con Mauro, otro victimario.

MAURO. ¡Aaay! ¡Mi Maticita...! ¡Vieras cómo te me antojas con ese vestidito... viéras cómo te me antojas!

MATY. ¿Qué les pasa...? ¿Qué diablos les pasa, Mauro?

MAURO. Todos los días te veo pasar, por aquí, por allá, pasas, nomás pasas, de largo... siempre de largo mi Maty... y pos... ya no te quiero mirar pasar...

GÜICHO. ¿A la güena... o a la mala vas a querer? Mi Maticita... (*Maty intenta regresar*).

GÜICHO (*Le tapa el paso*). No, no, no, chiquita... ¿A dónde vas...? ¿Eh? ¿A dónde vas, mamicita...? (90)

Los asesinos deciden sobre la vida de las mujeres basándose en los impulsos sexuales. La condición femenina se presenta como sacrificable, en el sentido de que dichos impulsos y deseos justifican la apropiación de la vida humana. En esta obra se representa la vulnerabilidad en la que se encuentran las mujeres en el norte por su sola condición femenina.

De este modo, la obra cumpliría con los tres aspectos necesarios para pertenecer al movimiento del norte. Por un lado, retrata la violencia que afecta el acontecer del norte, marcado por el narcotráfico, la corrupción y la desprotección con que se vive –en este caso, en la zona fronteriza de Ciudad Juárez. Las mujeres en la obra se establecen como sacrificables en el momento en que no existe por parte de los aparatos de poder soberanos una protección necesaria para detener los asesinatos. En una de las escenas, el padre de una de las muertas acude a la policía para denunciar la desaparición de su hija, a lo que el Jefe de policía responde “¿Qué no entiende...? ¿Qué chingados no entiende? ¡Así no se hacen las cosas! ¡Por eso este país está como está! ¡Porque la gente no sigue un orden!” (Galindo 108), aludiendo a que existen pasos a seguir y departamentos específicos al momento de hacer una denuncia.

PADRE (*De rodillas, con la mirada vaga, como ido*). A los cinco días encontramos a mi niña... tenía tierra y zacate en un puño... pedazos de sus uñas se quedaron en las piedras... estocada, con todos sus intestinos destrozados... tenía trece años y más de treinta puñaladas en todo el cuerpo. Le reconocí por los pies... me la destrozaron... ¡Y aquí, atrás de la técnica 48, a unos metros de la judicial! Boca abajo, la encontramos... la estaban matando... mientras este hombre me estaba diciendo que hiciera una cita... que siguiera un orden... ¿Cuál... cuál pinche orden...? (108)

La muerte es vista como un trámite burocrático. La policía, al no cumplir su rol protector, permite que el poder de los victimarios se desarrolle. Por otro lado, esto cumple también con la segunda característica que identifica al Teatro del Norte, ya que la exposición de las temáticas violentas particulares de la zona –en este caso las muertas de Ciudad Juárez–, va de la mano con la función social de la obra que busca, por una parte, criticar el sistema judicial corrupto que desprotege a sus ciudadanos, y por otra, cumplir con otorgarle un espacio de justicia, reconocimiento e inclusive duelo simbólico a las cientos de mujeres muertas y desaparecidas del norte. Por último, esta temática –tan presente y reconocible por los habitantes del norte–, junto con la recuperación del espacio, del lenguaje y dialecto de los personajes, de la historia propia del lugar, encarna la última característica otorgada al Teatro del Norte: la conciencia de la comunidad receptora. Si bien apunta a una denuncia que espera trascender los límites de la comunidad local para hacer conocido y clamar por justicia el caso de las muertas de Juárez, la obra presenta rasgos que señalan un conocimiento propio, local, que identifica a quienes tanto viven a diario la historia representada, como la ven representada en los teatros locales –ya que el Teatro del Norte busca representar a su comunidad y para su comunidad. Es así que la función delatora no busca simplemente denunciar, sino llegar, antes que nada, a la comunidad local. Así, la obra está llena de referencias que construyen un universo dramático reconocible por las mismas personas que habitan el que se busca reflejar.

Finalmente, se puede ratificar la existencia del Teatro del Norte como un movimiento consolidado que presenta características específicas y constatables, que construyen un sistema de representación arraigado en la tradición cultural mexicana. En pocas palabras, es necesario comprender que la agrupación del Teatro del Norte puede considerarse hoy en día una corriente más del teatro mexicano, impulsor determinante para las producciones teatrales en el exterior del Distrito Federal y las periferias. A partir principalmente del trabajo de los dramaturgos, y luego con la enorme cantidad de respuestas del público tanto nacional como internacional, así como también de la academia, es posible considerar al Teatro del Norte como portavoz ya no solo del teatro mexicano sino también del teatro latinoamericano en general. Esto, en el sentido de ser una muestra consolidada de dramaturgia específica de una zona latinoamericana, que en este caso es la frontera con Estados Unidos –con todas las particularidades que ello conlleva. Sería interesante pensar el modo en que el Teatro del Norte asume una temática y un rol específicos que atañe a una generalidad continental. Pareciera ser que América Latina –y con ella sus manifestaciones culturales– se identificaran cada día más con imaginarios de violencia. El Teatro del Norte sería uno de los primeros movimientos que naturalmente han asumido este aspecto en sus obras y que han consolidado un sistema artístico que busca apropiarse de dicha situación violenta, para empoderar a sus sujetos y a su entorno. En este sentido, el estudio de este movimiento resulta inevitable para comprender una arista preponderante dentro de las manifestaciones artísticas de Latinoamérica –que exporta con cada vez más fuerza una imagen basada en el narcotráfico, en la trata de personas, en el sicariato, entre otros– y su asimilación en el lenguaje teatral.

Obras citadas

- García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo S.A., 1990. Impreso.
- Conde, Rosina. "Las fronteras como experiencia creativa". *Quehacer artístico y cultural*. México: Centro Cultural Tijuana, 2011. 167-180. Impreso.
- Cortez, Elba. "Transculturación e hibridación". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 24. Impreso.
- Galicia, Rocío. *Dramaturgia en contexto I*. México: Fondo Regional Para la Cultura y las Artes del Noreste, 2007. Impreso.
- Galindo, Edeberto. "Lomas de Poleo". *Dramaturgia del norte: antología*. Ed. Enrique Mijares. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2003. 89-120. Impreso.
- Mendoza, Juan. "Un análisis sobre las fronteras en *Cartas al pie de un Árbol*, de Ángel Norzagaray". *Investigación teatral revista de artes escénicas y performatividades* 2. 3 (2012): 23-52.
- Mijares, Enrique. "Los héroes y la historia nacional". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 19-21. Impreso.
- Norzagaray, Ángel. "Estética del desierto. Entrevista". *Paso de Gato revista de teatro mexicano* 14-15 (2004): 30. Impreso.
- Partida, Armando. "El norte y la dramaturgia". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 14-15. Impreso.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "El teatro de la frontera norte". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 16-17. Impreso.
- . "Hacia una estética de la frontera". *Paso de gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 12. Impreso.
- Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari. *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata: Editorial Biblos, 1994. Impreso.
- Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina, 2000. Impreso.
- Serrano, Daniel. "La dramaturgia... ¿joven... del norte?". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 26-27. Impreso.
- Talavera, Manuel. "El ser fronterizo". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 22-23. Impreso.
- Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. México: Instituto de Cultura de Baja California, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 3 de abril de 2015