


Dramaturgia fronteriza: una experiencia de ruptura

Rocío Galicia

¿Nacer en la franja fronteriza determina *a priori* la creación literaria, plástica o musical? ¿El entorno puede marcar la producción artística no sólo temáticamente sino estructuralmente? ¿Podemos afirmar que hay un punto de vista compartido por los creadores norteros? Estas son algunas de las preguntas que desde hace dos décadas se han hecho quienes buscan dar cuenta del ejercicio creativo en la llamada zona norfronteriza de México.¹

Fueron los críticos y los investigadores quienes llamaron la atención sobre un fenómeno que titularon como: “literatura fronteriza”, “norteña”, “del desierto”, “narcoliteratura”, “de indocumentados” o “literatura de los bárbaros del norte”. Tales calificativos constituyen un intento por señalar convergencias temáticas. Más aún, hacen alusión a otros mundos respecto al centro político y cultural del país, es decir, el Distrito Federal. Esta perspectiva supone más que una confrontación; conlleva el enriquecimiento a partir de la suma de realidades antes ignoradas o soslayadas. No hace mucho que se ha comenzado a hablar de “Méxicos” en sustitución de la idea de patria como una masa homogénea y estática. Ahora se dice que nuestro país es un mosaico racial y cultural. Para este cambio de mentalidad ha sido definitivo el trabajo de historiadores, antropólogos y sociólogos, pero también de literatos y dramaturgos, pues ellos a través de sus obras han mostrado complejas realidades que nos ayudan a comprender al sujeto en su espacio y tiempo, acotados por el peso de lo cotidiano e íntimo.

¹ Este trabajo fue presentado en la mesa “Teatro de fronteras”, XXIX Muestra Nacional de Teatro, Ciudad Juárez, Chihuahua, 10 de noviembre de 2008.



*El viaje
de los cantores,
de Hugo Salcedo*

Intencionalmente he comenzado con la literatura y no con el teatro para poner sobre la mesa un fenómeno que no es de ninguna manera exclusivo de nuestra disciplina. Ahora bien, en la literatura pese a diversos obstáculos se reconoce la irrupción e, incluso, el éxito mercadotécnico del término literatura de frontera o del norte. La producción del célebre Elmer Mendoza, por citar

sólo un ejemplo, se localiza en esta construcción norteña –que amén de la calidad literaria de este narrador– no deja de convocar a lectores ávidos de exotismo. A mi parecer esa es una respuesta superficial frente a la densidad de la obra de este autor. Elmer rebasa la nota roja para presentarnos universos ficcionales que trasgreden y cuestionan el *status quo*. En otras palabras, la obra de este autor cuestiona el estado de las cosas en nuestro país, los temas que nos presenta son alerta y señal.

Trasladando este ejemplo a generalidades, podemos afirmar que las creaciones literarias, musicales, dramáticas o plásticas que exploran la crudeza de la vida entrañan miradas que se han posado en la injusticia, lo subversivo, el dolor y la marginación. Ante construcciones de estas dimensiones se comprende la distancia que algunos creadores han tomado, pues si bien hay quienes por convicción dialogan con su entorno social, también están quienes prefieren explorar los conflictos íntimos, personales o individuales como lo advirtió Víctor Hugo Rascón Banda en el dossier de la revista *Paso de Gato*.² Para nosotros ante todo son elecciones que habrán de definir los rumbos de la creación.

Evidentemente, los creadores que asumen un diálogo con su contexto temporal y espacial estarían más cercanos a ser ubicados como dramaturgos de frontera. Pero, ¿qué implicaciones puede traer el término frontera?

En una época como la nuestra signada por los movimientos migratorios las fronteras se convierten en zonas de alta significación y atractivo, tanto para creadores como para los académicos que seguimos estas producciones. La frontera conlleva una realidad compleja en la cual irrumpen una multiplicidad de actores sociales que establecen “relaciones dinámicas” revestidas de transitoriedad, heterogeneidad y contactos interculturales.

La frontera territorial desborda sentidos. “Las fronteras son espacios de movimiento, incertidumbre y libertad, pero también son lugares de transgresión y muerte”, tal como puede advertirse en obras como *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo o *Sepultados*, de Medardo Treviño. Obras que nos colocan sin concesiones ante la desechabilidad de algunos seres humanos. Es pertinente advertir que la discontinuidad que caracteriza a una frontera puede ser no sólo territorial, si no económica, lingüística, cultural, religiosa y

² *Paso de Gato* nn. 14-15, ene.-mar. 2004, edición dedicada al teatro del norte.

hasta corporal. Por eso hablamos de fronteras económicas, de fronteras lingüísticas y de fronteras culturales, que pueden coincidir o no con las fronteras geográficas. Estos señalamientos resultan clave para apuntalar nuestro concepto “dramaturgia fronteriza”.

Mi encuentro con el fenómeno teatral que se produce en la zona norte del país ha significado –para estar a tono– desplazamientos conceptuales. Si bien en mis primeras aproximaciones el concepto que intenté configurar fue el de “dramaturgia del norte”, en la actualidad he dado un giro para sustituir el norte por la frontera. Tal movimiento pudiera pensarse sutil, pero en realidad entraña un cambio sustancial que rompe con el anclaje geográfico. En el nuevo rumbo se ubican un conjunto de obras caracterizadas por su conformación poética y por las relaciones sociales y políticas en pugna depositadas en los textos. Desde nuestra perspectiva, las obras aglutinadas bajo el concepto dramaturgia fronteriza traen una densidad expuesta en un *compromiso social*. Es así como en la dramaturgia fronteriza emergen lo que en términos temáticos hemos distinguido como:

– *Lo que acontece en el entorno*, lo cual esbozamos como narcotráfico, devastación del medioambiente, casos específicos de injusticia, corrupción o marginación.

– *La frontera* con sus diversas implicaciones como migración, xenofobia, contacto intercultural, diferenciación económica e instauración de la industria maquiladora con sus respectivas consecuencias y también la problemática de aquellos seres que rompen o intentan traspasar los límites que la hegemonía impone. Nos referimos a seres *borderline*, en alusión a un concepto psicoanalítico.

– *Memoria incómoda* que se relaciona con la re-visión de capítulos que la Historia oficial ha dejado de lado, pero que sin embargo persisten en una memoria colectiva que implica otra versión de los hechos. Es así como los chivos expiatorios son situados frente a los aparatos del poder que los culpabilizaron, los héroes son expuestos en sus contradicciones y humanidad, o bien, son desenmascarados como construcción de las instituciones de poder.

En las obras fronterizas lo que notamos es la interrogación a un contexto social y cultural compartido por dramaturgos, creadores y espectadores. Estas producciones dramáticas guardan un fuerte nexo con la comunidad a la cual han formado como *su público*. Esta relación



La mujer que cayó del cielo, de Víctor Hugo Rascón Banda

entre creadores y espectadores ha llevado a los primeros a asumir enfáticamente un “compromiso social”. Siguiendo al doctor José Ramón Alcántara, definimos este compromiso como est/ético (2002),³ puesto que camina en una suerte de imbricación entre el plano de la estética y de la ética. Reconocemos que las creaciones de la dramaturgia fronteriza no son asépticas, intencionalmente ponen el dedo en la llaga, traen al escenario aquello que se intenta silenciar, invisibilizar o borrar. Se trata de textos que recrean memorias incómodas y sacan a la luz lo políticamente incorrecto.

Ahora bien, la fractura que representa la dramaturgia fronteriza también está arraigada en el acontecimiento poético. Se trata de obras que se alejan de las estructuras lineales, aspecto que conectamos con un rompimiento con el canon y con una crisis de la forma. En estas obras nos encontramos con elementos como: la multiplicidad, simultaneidad, fragmentación, juegos del tiempo y personajes desdoblados, sólo por citar algunas características que esbozan la orientación de estos textos. Antes que apostar por estructuras cerradas encontramos la exposición abierta de temas, la ambigüedad y la invitación

al espectador a que sea coautor de la creación. Es decir, son propuestas que esperan ser completadas con la experiencia y el mundo interno de quien más que observarlas las hace suyas.

El acontecimiento poético está atravesado por la intención que tienen los dramaturgos de frontera de hacer un teatro para la comunidad de la cual forman parte. En este orden de ideas, es importante aludir la relación que se establece entre la creación literaria y/o escénica y el público. De este modo es como entendemos la relación de reciprocidad entre los espectadores y las creaciones de Pilo Galindo y Antonio Zúñiga, quienes cuentan con espectadores que siguen sus producciones.

Jorge Dubatti expone extensamente lo que llama “acontecimiento convivial”, que fundamentalmente es la interacción entre creadores y espectadores. Trasladando esta perspectiva a la dramaturgia fronteriza diremos que los temas vienen del convivio y retornan a su lugar de origen. El dramaturgo al ser parte de la comunidad comparte con sus espectadores un régimen de experiencia, un contexto y una afectación. Cuando las obras llegan a los lectores/espectadores se comienza un proceso dialógico que alimenta y da como resultado la escritura del siguiente texto. Pongamos ejemplos esclarecedores de esta dinámica. Cuando Sergio Galindo, dramaturgo sonorense, descubre el impacto que su obra *Güevos*

³ Cf. José Ramón Alcántara Mejía: “Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación”, *Universidad Iberoamericana*, Ciudad de México, 2002 y *Latin American Theater Review*, Spring 2005, pp. 183-84.

rancheros tiene en su público por el uso que hace del lenguaje serrano, intuye que debe seguir por esa exploración lingüística, por lo cual escribe textos como *Más encima... el cielo* y *¡juilas... que vamos lejos!* Otro caso lo constituye *¿Herraduras al centauro?* de Enrique Mijares. Esta trilogía al llevarse a escena provoca que los espectadores hagan asociaciones entre el asesinato de Pancho Villa y el de Luis Donaldo Colosio. Los paralelismos encontrados por los espectadores fueron el punto de partida para que tiempo más tarde Mijares escribiera *Un hombre solo*, texto donde diversas tesis son entretrejidas para armar un acercamiento al asesinato ocurrido en 1994. Con una estrategia distinta, Antonio Zúñiga recorre la sierra de Chihuahua llevando a los tarahumaras *Una luna de pinole*, escenificación de una leyenda emanada de esa cultura. Pilo Galindo por su parte, tiene público que se siente parte integrante del hecho teatral, entre los personajes y espectadores hay un reconocimiento que compromete a ambos. La contundencia de la problemática abordada ha hecho de *El viaje de los cantores* una obra

del mundo. Lo que sucede en las páginas de las obras fronterizas, si aludimos a su morfología, resulta más parecido a preguntas que a sentencias. Los textos están signados por la incertidumbre propia de nuestra época, por eso hay fragmentación, ambigüedad y la apertura al diálogo con los espectadores, quienes de esta manera recuperan auténticamente su lugar en el fenómeno teatral.

La pregunta que ahora nos inquieta es: ¿estamos ante un “teatro social” capaz de traspasar sus delimitaciones geográficas? Un hecho es contundente, estas obras subsisten en tiempos de adversidad y paulatinamente han ido ganando espacios en México y el mundo. Llama nuestra atención el interés que estos textos han generado en los estudiosos de otras latitudes, lo cual hace patente “la universalidad” de los temas tratados. El filósofo contemporáneo Slavoj i ek advierte que la universalidad encierra una paradoja porque uno es verdaderamente universal sólo como radicalmente singular y en los intersticios de las identidades comunales. Asunto que ya Lev Tolstoi de alguna manera había intuido con la sentencia: “Pinta tu aldea y pintarás el mundo”.

En nuestro caso la construcción del concepto dramaturgia fronteriza derivó en el entendimiento de la frontera como un espacio de confrontación de realidades y “verdades”, de cuestionamiento y de apertura a múltiples posibilidades. Al paso de los años hemos observado que en el resto del país hay dramaturgos que comparten los rasgos que aquí hemos señalado. Naturalmente los dramaturgos del norte siguen siendo parte fundamental de la dramaturgia fronteriza, pero la inclusión de autores de otras latitudes plantea el ensanchamiento del fenómeno y creemos también anuncia su fortalecimiento y expansión. Así, el teatro trasgrede su frontera artística para internarse en el espesor de los discursos culturales, aspecto que ciertamente abre fronteras. ■



Yamaha 300, de Cutberto López

que ha traspasado fronteras, pues constantemente ha sido montada en diversas geografías.

Sumergiéndonos un poco más en el convivio teatral, Dubatti apunta que “el espectador construye sentido sobre sí y conocimiento sobre el mundo, elabora un espacio de ‘intimidad’ que puede adquirir una función social reparadora”. Lo cual nos conduce a mirar al teatro como un espacio definitivamente político que oscila entre el ámbito público y privado. Desde este lugar entreveremos, por ejemplo, la posibilidad de vivir la alteridad, transitar por el equilibrio y la inestabilidad, horadar la intimidad que entraña un monólogo interior o acompañar en experiencia “virtual” a los personajes para saber más de nosotros y comprender algo del funcionamiento