

La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte

Armando Partida Tayzan

El concepto, “estética del desierto,” fue acuñado por Ángel Norsagaray, director del Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, quien a lo largo de su carrera ha mostrado ampliamente en sus escenificaciones el significado de éste. Prueba de ello han sido *Mexicali a secas* (1988) y *El viaje de los cantores* (1990). Si bien podría pensarse que tal concepto es privativo a una espectacularidad específica, determinada por una actoralidad, forma de escenificación y producción, esto no es así, ya que en ello ha jugado también un papel decisivo para poder plasmar tal estética del desierto sobre el escenario. Esta estética está ligada a una teatralidad específica a través del término de Teatro del Norte, estrechamente ligada a una idea surgida en 1984 cuando se realizó la Primera Muestra de Teatro Regional del Noroeste, en Culiacán, Sinaloa. Es un término que puede hacerse extensivo a todo el teatro de los estados limítrofes con la frontera sur estadounidense, como en los estados de Baja California Norte, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas y, con muchas similitudes, en Sinaloa y Durango, debido a compartir casi una misma cultura que se distingue del resto de otras zonas del país.

El haber tomado conciencia de su propia teatralidad con relación a los discursos hegemónicos urbanos del centro del país fue el detonante inmediato para su auge, al responder a las expectativas de sus propios públicos por medio de un discurso teatral que les hablara de aquello que les era inherente y, por lo tanto, conocido, cercano, propio. A ello contribuyó, sin duda alguna, la práctica dramática de Óscar Liera al haber asumido referencialmente 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* (1984), al que le siguieron *Camino rojo a Sabaiba*

(1988) y *Los caminos solos* (1989). Ejemplo que sirviera de derrotero a la siguiente generación de dramaturgos.

Lo anterior no quiere decir, como ya lo señalamos, que en esta región no contase con una dramaturgia, ni que ésta no pusiera de manifiesto lo particular de su sociedad y sus habitantes. Al respecto hay que señalar que la dramaturgia del norte cuenta con varias expresiones más, pero que modélica y estilísticamente corresponden a manifestaciones semejantes a las de otras latitudes. Sin embargo, no obstante seguir los modelos hegemónicos conocidos, su origen geográfico es innegable, debido a lo específico de los temas tratados en las comedias y dramas de costumbres y costumbristas, por mencionar los modelos más recurrentes; ya que lo que los particulariza son los temas recurrentes planteados.

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 que han conformado una cultura fronteriza es lo que ha venido a constituir el *corpus* temático del teatro del norte, además de tener sus referentes históricos y la expresión de conflictos existenciales en todas sus posibles manifestaciones dramáticas conocidas. No obstante lo anterior, lo que contribuyó a la configuración de la “estética del desierto” fue la consolidación de una escritura dramática estilísticamente determinada por la cultura patrimonial regional del norte, con sus mitos, ritos, héroes; con su habla constituida por refranes, giros lingüísticos, arcaísmos, y demás figuras retóricas y, claro, con lo específicamente particular de su cultura patrimonial, como podemos encontrar a continuación en la producción de algunos dramaturgos y directores de escena.

En *Mexicali a secas* (1988), Ángel Norsagaray (1961) logró amalgamar visualmente un amplio espectro de una vasta gama de referencias sobre la vida cotidiana, social, económica y política de los habitantes de esta ciudad, con un estilo de relato trepidante, posteriormente depurado en su escenificación de *El viaje de los cantores* (1990, Premio Tirso de Molina 1989) gracias a la escritura dramática de Hugo Salcedo (1964), quien tomara como referente una noticia sobre la muerte de 18 indocumentados, ocurrida en Sierra Blanca, Texas (03.07.87), indocumentados procedentes en su mayoría de los estados de Aguascalientes y Zacatecas.

Si bien las particularidades de la composición dramática de esta obra son indudablemente renovadoras, de hecho no sólo nos encontramos con la presencia de la realidad fronteriza (Ciudad Juárez, Chihuahua) sino con el

papel dominante de muchos componentes de la cultura patrimonial de los pueblos de los indocumentados fallecidos. Estos le permitieron al dramaturgo la creación de las atmósferas y de la construcción de sus personajes, amén de la composición de su relato. Pero es indudable que el relato escénico emergió gracias a la creación de imágenes inéditas, que pretendían crear otra realidad, más atroz y más bella que la cotidiana, gracias a la recuperación de la cultura patrimonial por parte de ambos creadores.

De nuevo en *El álamo santo* (1991), Norsagaray 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.” Le permitió además hablarnos sobre un aspecto muy importante en toda la zona fronteriza sobre una religiosidad que se ve reforzada cotidianamente por las necesidades ingentes de la población y por la influencia directa del fanatismo religioso del cercano país. 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.”¹

La relación que en la cotidianidad se tiene con la presencia de la muerte es una de las constantes de la dramaturgia del norte, retomada por este director en su tragicomedia *El velorio de los mangos* (1992), donde ésta cobra un giro diferente al sentido ritual de las ceremonias mortuorias del altiplano. 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, pero ya permeadas por la amalgama local. 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 / y un corazón a sufrir...” (15). Su función jocosa se aúna a la dramática y a la referencial cultural, función que cumplen también las demás canciones y boleros que son entonados a lo largo de la representación.

Por igual encontramos en el discurso tanto sus características individuales como su expresión sociocultural por medio de formas

morfosintácticas, vulgarismos y, demás, propias de los habitantes de la región, demás de muletillas, de palabras parásitas que particulariza su habla, que han 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.” Es un tema que también encontramos en *Novenario* (1991),² del chihuahuense Manuel Talavera, aunque referida a otro momento del rito murtuorio, como el propio título lo indica. Cada uno de los cuadros está dividido en nueve días, con su respectivo título, por medio de los cuales nos relata la vida afectiva de una típica familia de la región. Sin embargo, el dramaturgo no nos muestran los rasgos característicos o prototípicos “norteños” a través de un habla tipificada, 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 genera la acción dramática: un novenario es de naturaleza distinta al de aquellas zonas donde se le rinde culto a los muertos, con una gran carga prehispánica. Al igual que en *El velorio de los mangos*, nos encontramos con otro tipo de ritualidad morturia.

Esa misma presencia de la muerte y religiosidad locales que Talavera nos presenta aquí, también está presente en su obra *Noche de albores* (1996). No obstante la intención culterana del autor, al tomar como modelo el personaje de Edipo, en realidad nos está hablando de la naturaleza de su región, de las tierras áridas, de las sequías, de la ausencia de lluvias, de las relaciones humanas y sociales de cualquier poblado de la región del norte. Aquí nos encontramos con un drama que requiere de escenificarse con la estética del desierto, para que tenga razón de ser 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.” Corroborado esa religiosidad casi enseguida 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 (9-10).

La forma de dirigirse, directa, familiar, en confianza, de iguales, pone de manifiesto no sólo la oralidad de la región, sino además la cultura evidente y no evidente de sus pobladores. Cultura a través de la cual Talavera nos muestra el imaginario local:

ORALIA: Santa Virgen de Guadalupe, ayúda 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....

No puede faltar la presencia musical, el corrido, que por una parte nos muestra la presencia de la cultura regional, en tanto por otra se integra del todo a la estructura dramática. Nos muestra una intención brechtiana, pero éste ya es otro tema que sale del nuestro:

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 (13).

No resulta necesario explayarse sobre el paralelismo entre el nombre de Tiresias y Tereso, al igual que de otros nombres, y de la carga semántica de Socorro Urbano, y el papel del cantor en la composición dramática. Concluye trágicamente por el poder destructor del agua tan largamente anhelada, agua que provocará por igual la destrucción, el desastre y la muerte en varias de

las obras del neoleonense Gabriel Contreras (1959). Su pieza *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 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. Su propuesta dramática es la de mostrarnos un 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.

(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 caminando (26).

Además de que la riqueza composicional de *Todos morimos en 1909* radica en el uso del lenguaje oral, en éste nos encontramos con el derroche del discurso patrimonial. Es un 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, determinado por su trato con la tierra, con la flora y la fauna, con los fenómenos de la naturaleza:

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

TLACUACHE: Ora, cómo que animal.

ÁSPERO: Bueno, animalito.

TLACUACHE: Ándeale.

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 (27).

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 del todo a las de la región; asimismo ha llegado a estereotiparse tanto lexical como morfosintácticamente para lograr la comicidad facilona, a través del estereotipo norteño. Por otra parte, el discurso desempeña un papel muy importante en el relato dramático en el que las consejas y los mitos locales cumplen la función diegética para contarnos indirectamente los acontecimientos históricos. Otro de los recursos utilizados por el dramaturgo es el de fraccionar las tiradas monológicas, o narrativas, en frases cortas:

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 (37).

Y para concluir su relato histórico, Contreras nos muestra, al igual que Talavera en su *En noche de albores*, como 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.

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.*) (43)

Muchas de las características estilísticas de *Todos morimos en 1909* las encontramos al año siguiente en *Niño y bandido* (1991), en la que los protagonistas son dos figuras míticas del noreste: Agapito Treviño (el bandido) y el Niño Fidencio. Contreras en colaboración estrecha con Jorge Vargas, el director, y con base a improvisaciones, elaborara el texto, sin la intención de efectuar una reconstrucción histórica o documental de estos personajes, sino recuperar la memoria mítica, las consejas que sobre ambos está presente en el imaginario local, al igual que en la obra anterior. Sólo que aquí nos encontramos con la presencia de los mitos religiosos, 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.

Características implícitas en el texto dramático, al igual que en el anteriormente mencionado; lo que viene a constituir el estilo particular de Contreras, como en el caso de la *Casa de las paredes largas* (1998). A través de un Pregonero, se nos relata la prehistoria por medio de la sucesión de frases brevísimas, a manera de lista o sucesión de versos, que le transmite al relato un tono lírico. Es el recurso discursivo preferido por Contreras, que después encontramos fragmentado entre tiradas monológicas, unas más cortas que otras. Todas éstas con los 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.

Uno de los recursos antes mencionados, el de la fragmentación de parlamentos, o de tiradas monológicas lo encontramos también en otros dramaturgos del norte. Incluso llegan a la composición musical de la cantata, como es el caso del duranguense Enrique Mijares (1944), sobre todo en *Enfermos de esperanza*, obra con la cual se hiciera acreedor al Premio Tirso de Molina (1997) y, por ejemplo en *El niño del diamante en la cabeza* (1998):

DOLIENTES: Quiero que me cures el caballón que recibí en un brazo. El alma, niñito santo: ¡tengo apachurrada y dolorida el alma! Por andar de chimpiota me “cayí” de una tapia y me quedé tullida. Siete año de padecer artritis, Fidencito: ¿no es vida tanto sinsabor! No alcanzo resuello, doctorcito, el aire contaminado me sofoca. El costillar me lo sumió de un madrazo mi marido borracho (18).

Sin embargo, hay que señalar que aquí la fragmentación del discurso asume un carácter grupal, polifónico, utilizada por Mijares para efectuar una elipsis que le permite sintetizar una serie de situaciones, al igual que una serie de personajes, que requeriría de varias escenas en cada caso particular, para mostrarnos la figura del santón, al igual que toda la fauna de sus seguidores. Se vale del recurso también en otras situaciones, que si bien se van fragmentando, éstas tienden a lo monológico, al tratarse de réplicas reflexivas, de naturaleza religiosa, social o ideológica. En otros casos son para contarnos la prehistoria del Santo, o presentarnos algunas referencias históricas.

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 cultural regional, su intención dramática está más relacionada con el teatro de tesis al igual que en su obra *¿Herraduras al centauro?*, texto dramático sobre Pancho Villa (1995). Como gran conocedor de la cultura y de la historia de su estado y de la región, su preocupación principal es la de efectuar una reconsideración, una reflexión ideológica sobre el pasado y el presente históricos. Es por ello que Mijares en *El niño del diamante*, más que recrear el mito del niño Fidencio a través de la cultura patrimonial, nos presenta un ejemplo evidente de tal connotación política e ideológica en este texto dramático, como lo podemos observar en el encuentro de Fidencio con Elías, el presidente Calles:

FIDENCIO (*Con voz grave*). Usted no está enfermo del cuerpo, don Elías. Usted tiene podrida la conciencia por apuraciones que no le corresponden. Es puro complejo de culpa el suyo.

ELÍAS. A diario me persiguen las deudas con el extranjero. A diario me atosigan las inconformidades intestinas. A diario tengo que resolver asuntos migratorios de la frontera norte. A diario, problemas de sindicatos y problemas de empresarios. A diario, derechos de antigüedad que quieren hacer valer los hacendados coloniales. A diario, retrasos centenarios que sufren los indígenas del sureste mexicano. ¡La suerte del país me cala en los hombros a mí!

FIDENCIO ¡Déjelos que se hagan bolas entre ellos solitos! Aconséjeles que formen un club, una convención, una sociedad de participación común, un partido o como quieran llamarlo; donde todos los sectores estén representados y que las decisiones las tomen entre dos de manera colegiada. A partir de allí, que le pidan cuentas a la organización y no a usted, ¿no le parece? (34-5).

De manera que el orden y estructura morfosintácticos, el nivel estilístico literario, las referencias y connotaciones psicoanalíticas, políticas e ideológicas, es lo que determina el sujeto de la acción dramática, más que el propio personaje mítico o los elementos presentes de la cultura regional. Al igual que el discurso coloquial de algunos personajes, e incluso el elemento musical, y los correspondientes corridos inspirados por el curandero milagroso, que encontramos como otra constante a todo lo largo de la obra. Por lo que ésta y demás obras de Enrique Mijares con referentes históricos o locales pertenecen a otra modelización, a la del teatro de ideas, diferente al del teatro que tiene como esencia y preocupación mostrar la cultura patrimonial regional, como objetivo principal.

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*, personaje histórico regional. Treviño nos cuenta sus actos heroicos como una leyenda regional sobre este héroe, rememorada a manera de mito por la población rural, por la población campesina. Lo particular del relato dramático es que la narración surge directamente del imaginario, de la mitología propia de los grupos pauperizados de la región. Ellos han idealizado a este personaje legendario, al esperar que éste les haga justicia, los reivindique, los haga salir de la situación desastrosa en que se encuentra la agricultura de este estado de la República Mexicana. Además el autor revalora la personalidad de Carrera Torres, exaltando el papel que desempeñara en el proceso revolucionario. Algunos de los personajes efectúan reflexiones o envían mensajes sobre el asunto en

cuestión, particularidad del teatro histórico y de ideas. Al remitirse al imaginario local, se pone de manifiesto una intención premeditada de poetizarlo.

Es la misma intención literaria culterana que encontramos en *Mazorcas coloradas* (1995), obra en la que la cotidianidad de las relaciones afectivas se ven envueltas en el halo de la cultura patrimonial local. Siempre lleva ese afán de poetizar las actitudes, los comportamientos de los personajes y de las situaciones, en un intento literario trágico, que podríamos considerar como expresión de una intertextualidad. Es una característica que la aparta del modelo dramático, cuya expresión es producto directo de la expresión de la cultura regional. Esta tendencia a poetizar el cotidiano afectivo, de las relaciones personales, a través del entretejido del imaginario regional, parecer ser lo que le ha permitido a Medardo Treviño constituir un estilo dramático, determinado por un discurso metafórico y la presencia de algunos símbolos concretizados de las fuerzas telúricas, suscitadoras de conflictos trágicos. En el caso de *Ampárame Amparo* (1998), están puestos de manifiesto tanto en las didascalias como en el discurso dialógico y monológico de los personajes:

La luz de la luna nos permite observar a Amparo, vieja, artrítica, acostada en su cama; duerme, 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. 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 punto 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 ((Treviño 1998 112).

De inmediato se nos presenta un teatro visual, un teatro de imágenes de origen telúrico, cuya función es la de crear una atmósfera poética. Es la misma intencionalidad que encontramos en los discursos dialógicos y monológicos:

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 corríste 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.*) (113).

Como hemos visto, muchas de las tiradas monológicas cumplen la función de reflexión, de introspección, o simplemente narrativa informativa de la prehistoria. En muchas de las obras aquí mencionadas, pero entre otros de los recursos comunes a la escritura dramática de esta región, encontramos la fragmentación del discurso, como función narrativa, diegética, en estrecha relación con la anécdota, que también encontramos en *Ampárame Amparo*:

AMPARO: ¿Cuándo voy a poder llorar?.

GABINA: ¡No ves que ya no corre una gota de sangre de tus ojos?

AMPARO: Nomás tú y yo en el rancho, Gabina.

GABINA: Nomás tú Amparo.

AMPARO: ¿Y el rancho?

GABINA: Ya no existe. El mar se metió por los poros de la tierra. Los hizo llorar salitre. Imposible recoger una mazorca de esos surcos. Las casas se descuartizaron y se las llevó encabritado el viento del norte (126-7).

Este discurso dramático existe en relación directa con el cotidiano e imaginario regional, que son más que evidentes. No obstante la presencia rulfiana, la escritura de Treviño está estrechamente ligada a la cultura regional del estado de Tamaulipas, una premisa fundamental de su intencionalidad programática.

En Sonora, al igual que en los demás estados nortños, se cuenta con un teatro que responde al imperativo de sus propios públicos como el de

Sergio Galindo y Jorge Celaya, por nombrar sólo un par de dramaturgos exitosos. Sin embargo, quien ha venido a renovar el teatro surgido de la cultura patrimonial regional, correspondiente a este Estado, ha sido Cutberto López (1964), con su *Desierto* (1992), obra con la que recibiera el premio del Concurso Sonorense del Libro. 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..” (1994, 7). En tanto Francisco Beverido 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 “folkóricos,” constituyen un elemento esencial para la configuración del personaje, que lo identifica y lo caracteriza (López 2000 17).

Lo anterior pinta cabalmente las particularidades dramáticas de la creación de personajes en *La esperanza* (1994), y resulta del todo válido para la mayoría de su producción dramática. Sin embargo, la caracterología o la tipificación de los personajes en *Desierto* rebasó las premisas establecidas de la dramaturgia surgida de la cultura regional. Cutberto López ha penetrado en lo esencial de lo patrimonial, de la cultura no evidente, directamente en un imaginario específico, en el sistema mitológico del desierto sonorense, 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 (21).

Desde el inicio mismo, el propio mito, el propio desierto, cobran vida, en el relato dramático:

GUIA: 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.*)

GUIA: 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...

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?

GUIA: 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...(López 1994 16-17).

Es indudable que aquí nos encontramos con el animismo de la cultura de los pueblos indígenas sonorenses, con los yaquis en particular, en cuyo pensamiento mágico las fuerzas de la naturaleza son indómitas. Al hollarlo el hombre en su lucha contra éste para ganarle terreno, para transformarlo con sus máquinas carentes de ánima, tiene que luchar denodadamente contra las fuerzas y los elementos de la naturaleza, en una batalla en la que probablemente sucumba, como acontece al final, al perderlo su propia voracidad:

MISAEL: ¡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 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...

GUIA: 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?

MISAEL: 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.*)

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

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

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

MISAEEL: Porque soy voraz y los destruyo.

GUIA: Destruye tus sueños. No necesito tu acero ni tus palabras, ten un poco de piedad (43-4).

Los habitantes de esta región están del todo familiarizados con el animismo y zoomorfismo, característico al mundo mágico y mítico de las consejas de la región. Por igual lo están con la flora y la fauna, con la naturaleza y sus fenómenos, que forman parte de su cotidiano e imaginario, al influir éstos de manera directa en su vida diaria. Esta vida cotidiana también está repleta de otras manifestaciones, que influyen por igual de manera decisiva, como lo podemos atestiguar en *El estanque* (1994), obra de otro sonoreense: Roberto Corella (1955). Al respecto, Victor Hugo Rascón Banda en su prólogo a la edición de esta obra: “Nuevo rumbo de la dramaturgia,” expresó que:

Entre todo este variado material destacaron de inmediato dos textos, uno cuya acción sucedía en un barco anclado en Guaymas y otro en un pueblo al pie de la sierra. Obras opuestas en su estructura y tratamiento, tenían la virtud de rescatar el lenguaje auténtico, no sólo el lenguaje literario que los narradores imaginan; los personajes eran de carne y hueso, con defectos y virtudes y el tratamiento de la historia era por demás interesante. Uno, volver a echar a navegar un barco llamado La Esperanza [de Cutberto López] y el otro, el regreso de los fantasmas de la culpa que torturan a quien traiciona. (...)

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*, 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 (Corella 1995 10-11).

Escritura que además de sus técnicas de composición dramáticas, consideradas por Rascón Banca como modernas, no pierde para nada su

nexo directo con la dramaturgia regional. El 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.” Es decir, es un texto dramático en el que cobran vida el cotidiano y el imaginario regional contemporáneo, a través de los mitos actuales. Al convertirse éstos en el sujeto de la acción dramática, por otra parte cobra vida la cultura patrimonial a través de un discurso oral que lo determina como tal. Además de los recursos de la mimesis y de la diégesis, particulares a esta dramaturgia, que ya hemos mencionado, como las imágenes y metáforas visuales que cumplen la función de crear las atmósferas:

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 (17).

A su vez la fragmentación del discurso expositivo grupal es de naturaleza polifónica. Cumple la función de exponernos no sólo la realidad local sino además la situación en cuestión, en una apretada síntesis, que ya nos muestra las particularidades del estilo de este dramaturgo:

FANTASMAS.- ¡Sácame la lombriz, Ella; no te vayas!
 ¡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 mataste! ¿Tú fuiste!
 ¿Rápido, agárrate de las patas de la mesa!
 ¡Vienen a pizar... algodón!
 ¡Arriéndate pa'tras!
 ¿Son ladrones! ¡Vienen a robarnos!
 ¡Asesina! ¡Asesina! (17).

Para que no quede la menor duda sobre el espacio regional, se escucha el corrido que da título a este texto dramático. El mismo se repite en varias ocasiones, junto con la música de la ya mencionada *Flor de capomo*, con otras canciones más de la cultura regional. Por otra parte las tiradas dialógicas y monológicas cumplen la función de establecer los cambios espacio-temporales del relato dramático, de manera más compleja que en todos los textos mencionados anteriormente. A ello hay que agregar las particularidades estilísticas expresionistas que el propio tema y la preferencia estética del autor requieren. Así mismo, también encontramos su proclividad a poetizar situaciones y diálogos, que algunas veces llegan a demorar de manera parasitaria el desarrollo de la acción dramática, en aras de la metáfora visual, como vimos en la acotación inicial, al igual que en la siguiente. Por suerte el predominio del cotidiano e imaginario de la cultura local, regional, predominan sobre las aspiraciones a ser estilísticamente universal, como lo señala 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 (Corella 1995 11).

Si bien son comunes estas características sociales y políticas al resto de nuestro país, en su propia identificación regional encontramos su universalidad.

Para concluir esta larga disertación, se hace obligatoria la inclusión de una obra reciente de Virginia Hernández: *Border Santo* (2001), aún inédita, en la que encontramos la síntesis, al igual que la renovación de la escritura de la dramaturgia regional del norte. En esta franja fronteriza, los santos, santones, bandidos o delincuentes mitificados han venido a constituir una fauna particular en el imaginario regional del norte, ya se trate de Malverde, o Juan Soldado, en *El jinete de la divina providencia* de Óscar Liera, o en *Alma de mi alma* (1997) de Elba Cortez Villapudua, en la que personajes, planteamiento temático y el tratamiento de éste, son del todo tijuanaenses:

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 pegadas (Cortez 1997 25).

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*.

Santo que no puede resistirse a la penetración cultural local y se convierte en un satánico Johnny, como debe corresponder a una de las expresiones culturales locales:

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* (....)

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 (35).

Aquí asistimos al cambio del mito y por ende al cambio del rito, consecuencia de las transformaciones de la realidad fronteriza, determinadas por la necesidad de la gente de sobrevivir a como de lugar. al igual que 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 sirenas de policía que se acercan al lugar). (35)

Por su parte Virginia Hernández nos muestra en *Border Santo* la transformación que ha sufrido la religión popular (Bonfil Batalla 190-200), de la que ha surgido una extensa galería de figuras míticas, invocadas por los necesitados. Hernández se refiere en su texto dramático a la concepción mágica, al pensamiento mágico religioso tan ampliamente extendido en la frontera norte, ante la necesidad imperiosa de prodigios, milagros y fenómenos sobrenaturales, que requiere la población.

¿De qué manera pues 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. Por vías del animismo, el zoomorfismo y el antropomorfismo, nos muestra las entrañas de un mundo mítico religioso, sorprendente y perturbador. Por otra parte, resulta más efectivo y revelador que cualquier denuncia social y política pudiera hacerse sobre el estado de cosas que guarda el país. Pero como si lo anterior fuera poco, su arquitectura dramática no es menos singular, menos propositiva y, por lo tanto, renovadora. Es un texto dramático que requiere de un profundo estudio particular a conciencia, por lo que resulta imposible efectuar referencia textual alguna, ya que tendría que citarse íntegro, para poder mostrar 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, y la diégesis, al igual que los niveles espacio-temporales, encierran tantos niveles y formas de realización, que las propias fuentes dramatúrgicas provenientes de Oscar Liera, a través de sus textos *El jinete de la divina providencia* y *Camino rojo a Sabaiba*, y de los de Hugo Salcedo, como es *El viaje de los cantores*, han perdido su naturaleza dramática inicial, al igual que sus personajes, para convertirse en nuevos personajes de la metaficción de Virginia Hernández.

Por otra parte, junto a los héroes ya mítico-literarios, han cobrado una nueva vida, independiente de los textos primigenios. Surgen los nuevos héroes de la realidad fronteriza actual, que por igual conviven con los nuevos

santos, santones y milagrerros de reciente cuño dentro de un contexto del todo diferente. De esta manera cobran realidad los nuevos mitos, debido a la transformación que han sufrido los anteriores, para crear las propias mitologías antropológicas de la dramaturgia del norte, en la que la muerte ha sido el coadyuvante fundamentador de éstas. Por esto podemos decir que si bien la mitología religiosa se encuentra presente en casi la mayoría de las expresiones de la cultura regional, la Muerte ha sido el personaje constante, invariable. Su presencia se ha manifestado, como testigo y 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 las siguientes premisas: Que el volver la mirada hacia el cotidiano e imaginario regionales, para la recuperación de la cultura regional, contribuyó al desarrollo de la dramaturgia del norte. A su vez propició la constitución de una dramaturgia estilísticamente *sui generis*, que se distingue del resto de la escritura dramática nacional. Esto ha permitido la eclosión de la escritura dramática a través de una pléyade de escritores, todos ellos distintos que, aunque comparten entre sí muchos rasgos comunes, como consecuencia de proceder de una misma cultura patrimonial regional, se encuentran en búsqueda de un estilo propio. Podemos concluir que la Dramaturgia Regional del Norte se encuentra en plena conformación, al igual que los propios dramaturgos más jóvenes, en búsqueda o consolidación de una expresión propia, de acuerdo a su personalidad creadora; por lo que a ésta le espera un futuro promisorio.

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Notas

¹ Premio Estatal de Literatura, B. C., 1992, Teatro.

² Premio Nacional de Dramaturgia de la UANL, 1996.

Bibliografía

- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México: CIESAS / SEP, 1987 (Foro 2000).
- Carpetas de Prensa de la Muestra Nacional de Teatro. INBA: 1900-1997.
- Contreras, Gabriel. *General de todos los cerros*. Monterrey: UANL, 1998 (Los Cincuenta).

- _____. *Frankestein bajo el fuego, Las paredes largas*. Tijuana: CAEN, 1999 (Los Inéditos, 8).
- Corella, Roberto. *El estanque*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 1995.
- Cortez Villapudua, Elba. *Alma de mi alma. Vicios privados. Antología*. Tijuana: CAEN, 1997 (Los Inéditos, 5).
- Esquer, Ricardo. "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: 113-165.
- Hernández, Virginia. *Border Santo*. Ensenada: Copia personal, 2001.
- López, Cutberto. *Desierto*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 1993.
- _____. *Entre el desierto y la esperanza*. Hermosillo: UNISON, 2000.
- Mijares, Enrique. *El niño del diamante en la cabeza*. Saltillo: Gobierno del Estado de Coahuila, 1998 (Historias de entretenimiento).
- _____. "Hugo Salcedo, una dramaturgia México-fronteriza." Ponencia presentada en el III Congreso Latin American Theatre Today, Kansas, 1997.
- Norsagaray, Ángel. *El velorio de los mangos*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 1993.
- Salcedo, Hugo. *El viaje de los cantores*. En *Dramaturgia*. Monterrey: UANL, 1989.
- _____. *Bulevar*. *Gestos* 10. 20 (noviembre 1995): 107-132.
- Talavera, Manuel. *Novenario*. Chihuahua: UACH, 1994.
- _____. *Noche de albores*. Monterrey: UANL, 1997.
- Teatro del Norte. Antología*. Hernán Galindo, Enrique Mijares, Hugo Salcedo, Manuel Talavera Trejo, Medardo Trerviño. Tijuana: Teatro del Norte, 1998.
- Tras de la frontera. Primer concurso de obras de teatro de la frontera norte*. Francisco Ortega R. / Guillermo Sergio Alanís O. /Irma Guadalupe Olivares Ávila. México: SEP, 1986.