



*LA DRAMATURGIA MEXICANA DE INICIO DE SIGLO
XXI: DE NUEVAS ESCRITURAS, NARRACIÓN Y OTRAS
PARTICULARIDADES*

*MEXICAN PLAYWRITING AT THE BEGINNING OF THE
21ST CENTURY: NEW WRITINGS, NARRATION AND OTHER
PECULIARITIES*

Elvira Dimitrova Popova

Universidad Autónoma de Nuevo León
(elvira.popova@yahoo.com)



Resumen: La primera década del siglo XXI consolidó en la dramaturgia mexicana una tendencia que había empezado a germinar en ella durante la última década del siglo XX: la incorporación de narrativa en la construcción dramática. ¿De qué manera la dramaturgia mexicana contemporánea es parte de este contexto? Estructurado alrededor de esta incógnita el texto se nutre de los trabajos de dramaturgos como Edgar Chías, Legom, Jaime Chabaud, Alejandro Ricaño.

Palabras clave: dramaturgia mexicana, narrativización del drama, nuevas escrituras para la escena, autores mexicanos.

Abstract: : The first decade of the 21st century consolidated a tendency in Mexican playwriting that started to spring in the last decade of the 20th century: incorporation of the narrative into dramatic constructions. In which way contemporary Mexican playwriting is part of this context? Structured around this question, this text nurtures from the works by playwrights such as Edgar Chias, Legom, Jaime Chabaud, and Alejandro Ricaño.

Key words: Mexican playwrighting, narrativization of drama, new writings for the stage, Mexican authors.

ELVIRA DIMITROVA POPOVA. Teatróloga e investigadora, egresada de la Academia Nacional de Teatro y Cine de Sofía (Bulgaria), de donde es Dra. en Historia, Teoría y Crítica del Teatro. La dramaturgia mexicana contemporánea es su principal línea de investigación. Entre los proyectos de investigación en los que ha participado destacan: *Inclusión de narración en la acción dramática en la dramaturgia mexicana contemporánea* (2014-2016, beca Conacyt/CSIC), *Panorama de las Artes Esenciales. Biblioteca de las Artes de Nuevo León* (2012); *Los espacios teatrales en la ciudad de Monterrey a principios del s. XXI* (2012-2013); y, *Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España* (2010). Entre 2000 y 2016 imparte cátedra en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Es integrante de la Dirección artística de la Semana de la dramaturgia Nuevo León. En 2016 recibe Mención Honorífica en el Premio Internacional de Ensayo Teatral.

Al iniciar el nuevo milenio la dramaturgia mexicana empezaba a dejar atrás la perspectiva postmoderna y enfrentaba una nueva realidad: la inclusión de narración en el cuerpo del drama y su hibridación con la acción dramática, la desdramatización del texto para teatro y su transformación en un espacio de reencuentro entre lo dramático y lo épico, entre mimesis y diégesis. Una nueva manera de escribir para la escena había empezado a tomar terreno en el mapamundi dramático desde los años 90 del siglo XX y al iniciar el siglo XXI movió conceptos, estructuras y paradigmas. Algunos estudiosos nombraron esta manera de escribir «estructuras posdramáticas»; otros, vieron en ella una variante y/o oposición a las estructuras posmodernas; terceros, definieron esta expresión dramática como «nuevas escrituras». En todos casos, se trataba de jóvenes autores, de voces emergentes, que escribían nuevas obras como una respuesta a las nuevas realidades del mundo actual: las tecnologías, la violencia, la fragmentación de la comunicación, la soledad del hombre contemporáneo en la sociedad de consumo, y los escribían bajo una diferente concepción de diálogo, de personaje, de fábula. Desde Royal Court Theatre en Londres emergió el término «new writing» y dio origen a una diversidad de definiciones fuera del mundo anglosajón. Concordamos con Elaine Aston y Mark O'Thomas cuando afirman:

[...] new writing for the stage has continued to react to current events in ways that show the sustained cultural importance of theatre for the British political landscape. Plays have a capacity to respond to the here and now, to the world in which we live: to offer an immediacy that makes the political personal in ways that other art forms and media struggle to equal. Further, the immediacy of live performance is matched by the immediacy of its construction. In a world of You Tube and Twitter, where the power of digital technologies proliferates commentaries and narratives on events as they unfold, new writing for the stage has not only continued to hold its own, but has provided a forum to articulate and problematize these same technologies in vital and exciting ways. (Aston y O'Thomas, 2015, pág.9)

Efectivamente, las nuevas escrituras para la escena acentúan la presencia de elementos narrativos en la estructura dramática y esta es la perspectiva desde la cual miramos los textos mexicanos de inicio del

siglo XXI. Este estudio indaga en la hibridación entre dramático y narrativo, en la crisis misma del drama en todos sus componentes y de cómo convergen en la dramaturgia mexicana de la primera década del nuevo milenio todas estas líneas.

I. MARCO TEÓRICO

Cuando queremos establecer una relación entre drama y narración como partes del texto para teatro hoy, habremos de recordar que elementos narrativos en el cuerpo del drama habían aparecido décadas atrás en otras latitudes dramáticas: en el teatro político-épico de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, en la dramaturgia de Heiner Müller, Beckett, Pinter, Bernard-Marie Koltès; y en la dramaturgia mexicana entre los años 60 y 90 en obras de autores de diferentes generaciones, como Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Liera, Luis Mario Moncada. Actualmente estos elementos narrativos no solo reaparecen en los textos de autores como Martin Crimp, Sarah Kane, (Reino Unido), Roland Schimmelpfennig (Alemania), Wajdi Mouawad (Canadá-Francia), Juan Mayorga, Rodrigo García, Angélica Liddell (España), entre otros autores europeos; y en la dramaturgia mexicana de la primera década del nuevo milenio en las obras de Edgar Chías, Legóm, Alberto Villarreal, Alejandro Román, Alejandro Ricaño, Enrique Olmos, para mencionar algunos¹; sino definen la dramaturgia actual en su estructura, manejo temporal, construcción de personajes. Un cuadro, que expresa, en palabras del teórico español José Luis García Barrientos, «Uno de los caminos más transitados por la dramaturgia contemporánea [...] el de una persistente y *quizás* progresiva narrativización.» (García Barrientos, 2004, pág. 509)

Esta disposición de los dramaturgos a incluir narrativa en la acción dramática ha sido definida de diferente manera: como «epización del drama» (Szondi, 1956), «contagio narrativo del drama» (García Barrientos, 1991), «teatro fronterizo» y «narraturgia» (Sanchís Sinisterra, 1996, 2003), «diegetización de la enunciación» (Pavis, 1980), «rapsodización del texto» (Sarrazac, 1989, 1995). Desde la mitad de la década de los 90 del siglo XX, teóricos y críticos del arte teatral han recurrido a los conceptos de la narratología de Genette para encontrar una manera coherente para el estudio de los textos para la escena contemporánea. La

narratología ha auxiliado la teoría teatral con un corpus teórico que ha permitido abordar la situación de las nuevas escrituras teatrales, pues como ha pasado en otras épocas, la práctica teatral se ha desarrollado en un compás diferente del de la teoría. En este contexto merecen especial atención las aportaciones de José Luis García Barrientos, quien enfoca algunas ideas de la narratología hacia el teatro y plantea la *dramatología* (1991, 2004) como «teoría del modo de representación teatral [...] que sitúa en el plano en el que el drama se opone a la narración» (García Barrientos, 2014, pág. 72). Partiendo de los dos modos de imitación según la *Poética* aristotélica, el modo narrativo (mediato) y el modo dramático (in-mediato), García Barrientos desarrolla y profundiza en sus escritos acerca de las rupturas narrativas en el drama moderno y nombra este fenómeno «contagio (contaminación) narrativo». García Barrientos analiza los elementos primordiales del texto dramático en la situación de contaminación modal (fábula, tiempo, espacio, acotación, diálogo) y considera la idea misma de un teatro narrativo un oxímoron. Sin embargo, acepta la «impermeabilidad entre los modos» y dedica parte considerable de sus estudios a textos contemporáneos con estas características (García Barrientos, 2014, págs. 215-232).

Por su parte, el maestro y escritor José Sanchis Sinisterra acuñó desde la práctica teatral el término «narraturgia» para hablar de estas nuevas realidades en el teatro que, en su opinión, es «la hibridación entre el discurso épico de la narratividad y el discurso dramático de la dramaticidad a través del narrador como instancia exterior.» (Sanchis Sinisterra, 2003, pág. 23). Antes, Sanchis había reflexionado sobre el teatro fronterizo como un territorio híbrido y contiguo entre épico y dramático. Aunque contrario a la noción de un teatro textocéntrico, en 2001 Sanchis Sinisterra reflexiona sobre el retorno de la palabra dramática, del teatro del texto y de la figura del autor y, en sincronía con Bernard-Marie Koltés, aspira a la alteración de la palabra dramática, quiere verla «impropia, insuficiente, poblada de sombras, rasgada por huecos, habitada por la incertidumbre.»

A su vez, el teórico francés Jean-Pierre Sarrazac reflexiona sobre la crisis de la fábula en el drama moderno y contemporáneo y nombra, en la década de los ochenta, «teatro rapsódico» la expresión teatral contemporánea. Como sus colegas anteriormente mencionados, Sarrazac analiza la fábula, el personaje, el diálogo, pero desde la perspectiva de la rapsodización del teatro actual. El estudioso francés aborda

la transformación de la forma dramática y entiende como diálogo rapsódico, por ejemplo, el que «cose y descose modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático), mediatizado por un operador, el sujeto rapsódico.» (Sarrazac, 2004, pág. 6). Para nuestro estudio es importante también la idea misma de este autor acerca de la rapsodización del texto como sinónimo de la narrativización del drama, aludiendo que es el proceso que «asocia y disocia a la vez lo épico y lo dramático.» Merece especial atención la hipótesis a la que llega Sarrazac dialogando con un libro fundamental al que nos referiremos un poco más adelante, la *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi. Sarrazac sostiene que:

La crisis que estalla en la década de los años ochenta del siglo XIX, es una respuesta a las nuevas relaciones que establece el hombre con el mundo y con la sociedad. Esta nueva relación se ubica bajo el signo de separación. El hombre del siglo XX [...] es sobre todo un hombre «separado». Separado de los otros, separado del cuerpo social, [...] separado de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas. (Sarrazac, 2011, pág. 23)

Un antecedente importante de estas propuestas contemporáneas es la postura de Peter Szondi expresada en su *Teoría del drama moderno* (1956), donde delimita la crisis del drama desde finales del siglo XIX y expone su diagnóstico del teatro moderno: su epización y la invasión del «yo épico» en la estructura del drama. La tesis central de Szondi se desarrolla alrededor de la idea que en el drama del s. XIX el contenido requiere de una nueva forma de expresión, que inevitablemente rompe la forma clásica del drama (puro). Aquí, por supuesto nos acordamos del personaje chejoviano Treplev de *La Gaviota* quien precisamente en este sentido aclama, que «se necesitan nuevas formas.» Pues estas nuevas formas para un nuevo contenido a finales del siglo XIX y principios del XX encuentra Szondi en las obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann, quienes introducen lo épico-narrativo en la forma dramática a nivel de diálogo y estructura, para que más adelante el expresionismo, Brecht y Piscator consoliden estas rupturas también a nivel de personaje. Con su estudio, Szondi se convierte en referente obligatorio en la teoría del drama moderno y su crisis, que irrumpe en la fábula, en el personaje, en el diálogo, en la representación misma, siendo su libro punto de partida y discusión.

A finales de los 90, el teórico y crítico alemán Hans-Thies Lehmann también revisa las aportaciones de Szondi e introduce el concepto de «teatro posdramático» declarando entre muchas otras características, que es un teatro que incorpora elementos narrativos en la estructura como parte de la misma deconstrucción de la historia. El estudio de Lehmann se enfoca primordialmente a la puesta en escena porque según él, en las expresiones del teatro posdramático el texto es parte de su prehistoria y no de su presente. Sostiene Lehmann, que el teatro posdramático es un teatro pos-brechtiano porque para Brecht «la fábula continuaba siendo el alfa y omega del teatro y [...] en la teoría del teatro épico se produjo una *renovación* y un *perfeccionamiento de la dramaturgia clásica.*» (Lehman, 2013, pág. 59)

La crisis de la fábula es el signo más destacado de las nuevas dramaturgias, que tal vez estaríamos de acuerdo en inscribir en la terminología posdramática, aunque otros autores ya mencionados se han pronunciado al respecto con sospecha. En su estudio Lehmann comenta también acerca del diálogo y la desintegración de su coherencia en el teatro del absurdo, de la desintegración del diálogo mismo en Heiner Müller; y enfatiza en que en el teatro posdramático la estructura dialogal se suprime en beneficio de la estructura monologal y coral – rasgos, que encontramos en los textos mexicanos marcados por la narrativización. La crítica postmoderna al relato y la apuesta por los microrelatos de Lyotard tocó solo secundariamente al relato en la literatura. Tal vez después del fin de los grandes relatos en los años 80-90 del siglo pasado, ¿llega el momento de un nuevo inicio? Después del hiperindividualismo de los 90, ¿ha llegado el momento para reivindicar lo humano en la dramaturgia contemporánea? En este sentido, la narrativización del drama contemporáneo pudiera verse no como un intento para desdramatizarlo y difuminarlo; sino como la vía para renovarlo, transformarlo y mantenerlo vivo.

2. MARCO CONTEXTUAL

En la década del 2000, en México, se inicia un proceso de cambio en la escritura teatral, pues surgieron varios acontecimientos en el campo de la dramaturgia en torno a los cuales se solidificó un grupo de autores que representan la dramaturgia nacional de esta primera década

del nuevo milenio. En este sentido, el año 2004 resulta ser un momento relevante, diría que un posible parteaguas en la escritura para la escena en México. Por diversas razones. Para este año ya se habían escrito, y/o estrenado y publicado textos como *Telefonemas*² y *Cielo en la piel*³ de Edgar Chías y *Las chicas del 3.5" floppies*⁴ y *De bestias, criaturas y perras*⁵ de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Legóm); dos dramaturgos, que representan la nueva cara de la dramaturgia mexicana actual. También para este 2004 ya se había conformado y transformado-desintegrado el colectivo *Telón de Aquiles*⁶, que en 2002 lanzó su manifiesto como una nueva agrupación de dramaturgos mexicanos —un hecho insólito en la historia contemporánea del teatro en México—, y en el que leemos:

No pretendemos innovar o renovar a toda costa la idea de construcción dramática o teatral, no nos planteamos refrescar un fenómeno del que formamos una pequeña porción insurgente. Acaso indagar derroteros, caminos, posibilidades señaladas ya, desde la posición en que nos sitúan nuestra condición de iniciadores del siglo. (Telón de Aquiles, 2003)

Parecen contradictorios esta no-pretensión de renovación y la conciencia de iniciadores del siglo, pero como en el grupo entraron autores con diferentes credos estilísticos, tal vez fue difícil lograr y mantener la unidad.

En este marco contextual es importante comentar el papel del Centro Cultural Helénico y su director Luis Mario Moncada entre los años 2001-2008 como aquel espacio en el que en la década referida se idearon, impulsaron y apoyaron proyectos e iniciativas significativas para las nuevas realidades del teatro en México. Por ejemplo, la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, que inició en el 2002 como ejercicio conjunto entre el Centro Cultural Helénico, por una parte, y Boris Schoemann y el Teatro la Capilla, por otra. En 2000-2001, Schoemann asiste en Montreal (Canadá) con una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) a la Semana de la dramaturgia y posteriormente introduce el modelo en colaboración con el Helénico y L. M. Moncada. La Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea fue uno de los portales culturales a través del cual en México entraron nuevos textos de la dramaturgia europea, canadiense (quebequense) y latinoamericana, y también aportó a la internacionalización de la dramaturgia mexicana.

Otro elemento significativo, en el contexto que referimos, fue la Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia, que a partir de 2003 organizan en la ciudad de Querétaro Edgar Chías y Legóm (que se transformó en Festival en su edición del 2013), para presentar y difundir el trabajo de autores emergentes como ellos en aquel momento, y que se ha convertido en un espacio para la formación de nuevos autores a través de lecturas dramatizadas, puestas en escena y talleres. En este campo formativo se suma también el Diplomado Nacional de Estudios en Dramaturgia (1996-1997), ideado y coordinado por Jaime Chabaud y Edgar Chías con el apoyo de la Coordinación Nacional de Teatro. En sus dos ediciones (en Querétaro y en Michoacán) los asistentes recibieron las enseñanzas de dramaturgos y estudiosos del teatro como Sanchis Sinistera, García Barrientos, Joan Casas, José Caballero, David Olguín, Luis de Tavira, Ximena Escalante, Legóm. (Desde 2015 en Oaxaca, en el Centro de las Artes San Agustín, con el apoyo del Centro Nacional de las Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, funciona el Consultorio de dramaturgia coordinado por Ximena Escalante, en el que se hace residencia de escritura y asesoría dramática bajo asesorías de dramaturgos y directores de talla nacional e internacional).

Otra circunstancia importante en el contexto que estamos analizando fueron los talleres que imparte en México desde 2004 el Royal Court Theatre de Londres. El influyente centro para el desarrollo de la dramaturgia contemporánea está presente en México desde mayo de 2004 a través de The Anglo Mexican Foundation, cuando en colaboración con el British Council en México y el Centro Cultural Helénico, inició su apoyo para el desarrollo del programa de nuevas dramaturgias. En palabras de Luis Mario Moncada, quien como director del Helénico estableció el convenio en el 2003, la primera generación duró dos años en los talleres, reuniéndose una vez cada seis meses. Consideramos que este hecho aporta experiencias relevantes para el conocimiento y la creación de la atmósfera que propició el desarrollo de las llamadas «nuevas dramaturgias», o «nuevas escrituras para la escena».

Otro elemento, que aportó en la creación de un espacio de intercambio de textos y visiones, fue el DramaFest (<http://dramafestmx.com/>). Desde 2004 funciona como festival internacional de dramaturgia contemporánea y cada dos años reúne autores mexicanos y extranjeros en la ciudad de México a través de puestas en escena, lecturas dramatizadas y talleres, gracias a los esfuerzos de Aurora Cano y su equipo.

Es oportuno mencionar también la abundante oferta de concursos nacionales de dramaturgia que de alguna u otra manera han impulsado la escritura teatral en México⁷. Es el caso del Concurso de dramaturgia Joven Gerardo Mancebo cuya primera convocatoria se lanzó desde el Helénico en 2000 y se fueron publicando antologías Teatro de la Gruta con las obras ganadoras.

Además de lo anteriormente expuesto, cumplen importante papel en la promoción y la difusión de la dramaturgia actual nacional y extranjera las diversas publicaciones y editoriales surgidas en la década del 2000. La antología *Versus Aristóteles*, un libro que reunió textos críticos de destacados autores nacionales y extranjeros quienes analizan diferentes elementos del texto para teatro en las nuevas realidades dramáticas. Una publicación, que una vez más afirma nuestra suposición, que para el 2004 en México se presentaban las condiciones necesarias para un punto de cambio, de inicio de una nueva etapa cualitativa para el teatro mexicano. Las publicaciones de este libro y de textos de los nuevos autores estrenados en el teatro de la Gruta por la editorial *Anónimo drama* de Carlos Nóhpal, marcaron una etapa importante.

En el proceso de internacionalización de la dramaturgia mexicana y de la entrada de textos extranjeros en México, tuvieron un rol destacado, aparte del referido ya Centro Cultural Helénico, la editorial *El Milagro*, la revista y posteriormente editorial Paso de Gato; así como también, el teatro La Capilla y su editorial; y en general, el fomento de las traducciones de obras para teatro a través de la labor de Boris Schoemann.

Desde sus inicios en 2001, la revista *Paso de Gato* (<http://www.paso-degato.com/Site/>) se propuso publicar los primeros textos de jóvenes autores nacionales y en general, la difusión de nuevos textos⁸. Su director Jaime Chabaud a través de la revista y de toda la gama de publicaciones trabaja con su equipo para la introducción en el espacio cultural mexicano de información, textos críticos y dramaturgia de diferentes países y tendencias que, sin duda origina importantes escenarios para el arte teatral en México y está en la construcción de un discurso de la dramaturgia contemporánea⁹.

Antecedente importante de las editoriales surgidas en la década del 2000 es *El Milagro* —un proyecto que desarrolla desde 1992 David Olguín—, y que ha publicado textos de dramaturgos nacionales y extranjeros tanto experimentados como noveles en diferentes colecciones y

programas. Así se conocieron, por ejemplo, las traducciones de obras del teatro contemporáneo polaco, francés, norteamericano, que se suman a los hechos significativos en el panorama de las nuevas escrituras para la escena en México.

Por otra parte, están *Los textos de La Capilla* (Segunda época), editorial de la Compañía Los Endebles y el Teatro La Capilla. Surgido de un taller de dramaturgia impartido por Ximena Escalante y Boris Schoemann en el Teatro La Capilla, el proyecto de la editorial se concreta en 2007 encabezando B. Schoemann la selección y traducción de los textos, con el fin de acercar la dramaturgia contemporánea al público en general, para difundirla y generar nuevos montajes en toda la república mexicana y el extranjero.

Para cerrar esta revisión de las circunstancias que crearon una atmósfera favorable para las nuevas escrituras para la escena en México en la década del 2000, hay que comentar también que la mitad de la década fue la época de las primeras becas de la Fundación Carolina para estancias cortas en España y, de esta manera, varios autores mexicanos pudieron intercambiar experiencias con sus colegas de otras latitudes. A partir de estas convocatorias se dieron intercambios también con el Lark Center de Nueva York, a parte del Royal Court Theatre.

Consideramos importante para la consolidación de una visión diferente acerca del texto para la escena como territorio de acción y narración la puesta en escena del texto *Noche árabe* de Roland Schimmelpfennig en el año 2005 en el teatro de la Gruta del Centro Cultural Helénico en la ciudad de México, traducida y dirigida por Mauricio García Lozano. Para muchos fue el catalizador necesario para la comprensión de esta diferente manera de escribir para la escena y perder el miedo a romper los cánones establecidos y ampliar los horizontes de lo teatral.

Y, por último, pero por cronología y no por importancia, está la creación del sitio web *dramaturgiamexicana.com*, coronando los esfuerzos de autores, promotores, administradores, directores y actores. Esta iniciativa nació en 2006, bajo la dirección de Luis Mario Moncada, entonces director del Centro Cultural Helénico que, después de la presentación del ciclo Arena México en la Royal Court de Londres, dedicada a la dramaturgia mexicana joven, decidió convocar a los dramaturgos a organizarse y lanzar a la red una página que difundiera la escritura teatral de México.

En conclusión, a la mitad de la década del 2000 en México, ya había iniciado un proceso de acumulación de circunstancias y factores, que desembocó en la cristalización de una concepción diferente del texto para teatro como lugar de encuentro, diálogo e hibridación de dos modos antes irreconciliables: el modo dramático y el modo narrativo.

Sin embargo, es oportuno resumir también que, la dramaturgia mexicana ya había incluido este encuentro entre mimesis y diégesis en su mapa de artilugios desde la década de los años 60 y bajo la óptica mexicana del teatro documental de los 50 y de Brecht, a través de algunos textos de Vicente Leñero (*Los albañiles* y *El juicio*, por ejemplo); de Jorge Ibarguengoitia (*El Atentado*). Posteriormente, entre los años 70 y 80 autores de la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana enriquecieron las enseñanzas de Leñero con las experiencias del teatro del absurdo y del teatro épico y, de esta manera, la fábula circular, el narrador, el distanciamiento, lo onírico, la parodia, los experimentos con la estructura (elementos presentes en la dramaturgia actual también) se implantaron en la dramaturgia nacional en textos como: *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda, *Camino rojo a Sabaiba* y *El jinete de la Divina Providencia*, de Oscar Liera, *De la calle* y *Las perlas de la Virgen*, de Jesús González Dávila, para señalar solo algunos. En la década de los años 90, desde la perspectiva de la postmodernidad todo lo anteriormente mencionado se hibridó en los textos de la generación de los 90 con una visión del ser contemporáneo que se vertió en formas que consideraron las rupturas con el rol tradicional del personaje y del diálogo como portador principal del sentido del texto, la deconstrucción del sentido, el uso del lenguaje coloquial. Aquí mencionamos, por ejemplo, *El Ajedrecista*, *Perder la cabeza* y *¡Que viva Cristo Rey!*, de Jaime Chabaud, *La representación* y *La puerta del fondo*, de David Olguín, *Insomnio*, de Estela Leñero, como textos en los cuales se vislumbran elementos diegéticos. En el caso de Luis Mario Moncada, hablamos no solamente de elementos, sino que toda su dramaturgia de la época de los 90 (incluiría también *9 días de guerra en Facebook*, que es de 2009/2010) es territorio textual construido con el uso de la diégesis y de prácticas narrativas típicas de la estética del video. En otro momento hemos estudiado su dramaturgia y la de sus coetáneos, ahora ponemos el enfoque sobre *Cartas al artista adolescente* (1994), la versión teatral de la novela *Retrato del artista adolescente* y del primer capítulo de *Ulises* de James Joyce. El texto y su puesta en escena en el Foro la Gruta se convirtieron en referente importante en el contexto de la

narrativización del drama actual. Moncada y Martín Acosta (director de la puesta) acudieron al recurso de la narración escénica para traducir al lenguaje teatral el discurso del flujo de conciencia del protagonista Stephen Dedalus. Junto con los juegos intertextuales como un rasgo postmoderno, Moncada acude a recursos narrativos como la descripción, el diálogo indirecto, combina narración y acción, distanciamiento y diálogos, presente y pasado. *Cartas al artista adolescente* sigue siendo un puente importante entre la generación a la que pertenece L. M. Moncada y los autores de la primera década del nuevo milenio y nos sugiere, que, si las nuevas escrituras para la escena en México se nutren de diferentes fuentes, la propia tradición nacional tiene un lugar significativo y tal vez poco explorado todavía. Así mismo también, que la relación entre narración y acción no es ni postmoderna, ni posdramática, sino está en los cimientos del arte teatral.

3. LAS NUEVAS ESCRITURAS PARA LA ESCENA EN MÉXICO. UNA MIRADA.

¿Cómo se apunta la dramaturgia mexicana de la primera década del nuevo milenio en este cuadro del teatro contemporáneo? Por una parte, se puede hablar de influencias acogidas generosamente; por otra, de tendencias de imitación de modelos extranjeros como ha sucedido en otras épocas; pero también, de coincidencias de época y de búsquedas, de procesos simultáneos en el teatro del mundo que exploran la vida interior del ser humano del nuevo milenio y su frágil identidad, sus preocupaciones y obsesiones; y encuentran en la hibridación entre mimesis y diégesis y todo lo que esto implica una forma coherente para expresarlo. En cualquiera de los casos, lo valioso y notable es cómo los autores en México de la primera década del siglo XXI incluyen estas nuevas realidades dramáticas en sus textos y de esta manera encontramos denominadores comunes temáticos, estilísticos y formales con sus colegas de otras latitudes como afirmación de un presente común del arte teatral. Si parafraseamos a uno de nuestros autores a quien nos referiremos más adelante, los dramaturgos mexicanos de la primera década del nuevo milenio «[...] navegan en los mares de la narración dramática o cuento escénico, su barca es la palabra y su vela la imaginación del espacio vacío que llenan vocablos, expresión y voz actoral.» (Olmos de Ita, 2006, pág. 3)

3.1 Temática

Los autores que irrumpen en la dramaturgia nacional desde principios del siglo XXI y experimentan en la escritura para la escena, Edgar Chías, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz (Legóm), Alejandro Román, Alejandro Ricaño, Enrique Olmos, Alberto Villarreal, hablan de una realidad donde la violencia, la corrupción y la decadencia social son la óptica para ver al ser humano. En el umbral del nuevo milenio la violencia se hizo patente en la sociedad mexicana de una manera poderosa, y los artistas no tardaron en emplearla como actante relevante en sus textos teatrales. Así, por ejemplo, Alejandro Román centró sus obras en el tema de la narcoviolenencia y la corrupción en *Cielo rojo* (2005)¹⁰, *Línea de fuego* (2006), *La misa del gallo* (2007), para mencionar algunas, sirviéndose de la nota roja de la prensa nacional y trabajando mitos populares del narcotráfico y narcocorridos, en la mejor tradición de Víctor Hugo Rascón Banda. Lo curioso es que, los textos de este autor han ganado una diversidad de premios nacionales, pero tienen escasa vida escénica. En obras más recientes, Román incluye otro tema candente de la realidad mexicana –el de los feminicidios–, en *Anima sola* (2009), *Perlas a los cerdos* (2011), *El valle de los Reyes* (2012); convirtiéndose el personaje femenino en protagonista de su dramaturgia como el ser marginal, desprotegido y vulnerable objeto de la violencia. Semejante en este sentido es el manejo de lo femenino en los textos de Edgar Chías, quien aborda la miseria material y moral como forma de violencia desde la perspectiva de la violencia de género, la condición femenina, la marginalidad y los juegos de poder en las relaciones de pareja en la mayoría de sus textos: el fundacional *Cielo en la piel* (2004), el temprano *Telefonemas* (2002), *En las montañas azules*, *Crack* y *Ternura suite* (las tres escritas en 2006), *De insomnio de medianoche* (2006), *Disertaciones sobre un charco* (2012). De una manera particular se aproxima al tema de la narcoviolenencia Legóm en sus tempranos y paradigmáticos textos *De bestias, criaturas y perros* (2004) y *Las chicas del 5,5 floppy* (2003). En sus obras posteriores, Legóm se distancia del tema de la narcoviolenencia, pero continúa explorando la violencia social; y la agresión física y verbal, la corrupción moral permean textos como *Odio a los putos mexicanos* (2005), *Civilización* (2006), y *El origen de las especies* (2011). Otra mirada peculiar al tema de la violencia, -en su expresión bélica-, es la de Jaime Chabaud. Autor de la generación de los 90, Chabaud incursionó en el campo de la narrativización del drama con

Rashid 9/11 (2007) y *Erase una vez* (2009); aludiendo al atentado contra las torres gemelas en Nueva York en la primera y a la guerra en Iraq en la segunda bajo la óptica de los latinos en Estados Unidos; y, más recientemente, tratando temas tan dolorosos como el de los niños sicarios en *Kame hame ha* (2012) y el de los desaparecidos en México en *Noche y niebla* (2015).

Las cuestiones temáticas que interesan a Alejandro Ricaño, a Enrique Olmos y a Alberto Villarreal tienen otras coordenadas. El hombre pequeño (que a veces tiene identidad masculina, a veces femenina), el ser insignificante, enfrascado en la cotidianidad que lucha por la sobrevivencia y vive en una realidad hostil y decadente puede ser un punto en común entre Ricaño, Villarreal y Legóm. Las relaciones interpersonales, las búsquedas del ser humano para ser alguien y alcanzar sus sueños, desarrollados de un modo sutil y esperanzador, es el círculo temático que desarrolla Alejandro Ricaño en textos como *Riñón de cerdo para el desconsuelo* (2004-2005), *Más pequeños que el Guggenheim* (2007), *El amor de las luciérnagas* (2010), *Fractales* (2011). Mientras, a través de los tipos insignificantes sin identidad en sus obras Alberto Villarreal explora nociones existenciales como el origen del universo, la existencia humana, el pesimismo y la espera, la soledad; en obras como: *Ensayo sobre la inmovilidad* (2006), *Desaire de elevadores* (2006), *Ensayo sobre la melancolía* (2007), *Ensayo sobre débiles* (2009-2010), *La raíz de las delicias* (2012). Temas, que también están implícitos en la dramaturgia de Legóm (en *Demetrius o la caducidad*, 2009, y *El origen de las especies*, por ejemplo); y aunque la mirada de ambos autores es crítica y pesimista, encontramos diferencias estilísticas que comentamos más adelante. Las relaciones de pareja también están presentes en los textos de todos los autores, presentándolas siempre fracturadas, infelices y violentas.

Por su parte, Enrique Olmos toca directamente el tema de la violencia y la corrupción en su texto *Job* (2007) sobre el secuestro y, de manera no tan expresa en el espléndido *Bacantes after party* (2010), sobre la miseria material y moral y los marginados en América Latina. En los demás textos se enfoca en la problemática de los adolescentes y el uso de las tecnologías (videojuegos, redes sociales) en la vida cotidiana de nuestra era digital, hablando de temas sensibles y poco o nada comentados teatralmente como el abuso infantil (*No tocar*, 2005), el suicidio (*Inmolación*, 2007), el embarazo indeseado en los jóvenes, (*Hazme un hijo*, 2010), el

acoso escolar y la presión social (*Hikikomori*, 2011), la falta de motivación y oportunidades para la vida (*Generación NiNi*, 2011).

Es de notar, que toda la gama de temas que trabajan nuestros autores se verbaliza a través de un lenguaje coloquial, que en la mayoría de los autores es el soporte de la agresividad (Chías, Legóm, Ricaño). Un lenguaje vulgar, a veces hasta brutal, pero también poético e irónico. El uso del lenguaje coloquial no es patente de estos autores, empieza a usarse con cautela en la dramaturgia mexicana desde la generación de los años 70-80 y, con una libertad postmoderna por la de los 90. Sin embargo, en la dramaturgia mexicana de la primera década del siglo XXI destaca el uso de la palabra como híbrido entre la vulgaridad del habla cotidiana y una poeticidad contenida y fuerte. Las nuevas dramaturgias son sobre todo dramaturgias de la violencia verbal. El efecto de esto es devastar los prejuicios en la mente contemporánea para poder llegar a la profunda verdad interior del ser humano de hoy y todas sus bestias internas. Creo que las siguientes palabras de E. Olmos ilustran bien esta idea:

Habría que joder al idioma, joderlo desde adentro, como un virus.

De verdad joderlo. Lastimarlo.

Enfermar de gravedad al lenguaje y ver su cara en descomposición (Olmos de Ita, 2008, pág. 5)

El lenguaje en las nuevas escrituras para la escena es el actante primordial y opera en dos direcciones: por una parte, en las réplicas enunciadas por los personajes y por otra, en las acotaciones y en las diferentes indicaciones y descripciones del autor, que a veces están presentes de manera abundante, pero otras veces son casi ausentes. Finalmente, el lenguaje nos expresa, nos define; y el uso que le dan a la palabra los autores del nuevo siglo (tanto mexicanos como extranjeros) revela la compleja identidad humana, habitada por la fuerza y la fragilidad a la vez.

3.2 Escritura, tiempo y espacio

La temática de los textos para teatro mexicanos encuentra su expresión a través de formas y estructuras que destacan por las rupturas narrativas y el encuentro consecuente entre dramático y épico que transgrede lo que había quedado de la estructura dramática después de la

época posmoderna. Organizados en capítulos o episodios, nominados «partitura dramática», «relato escénico», «rapsodia escénica» o «pieza a varias voces para la escena» (entre muchas otras definiciones), los textos ya mencionados alteran el orden de presentar los acontecimientos, quiebran la construcción cronológica y explotan recursos como la retrospcción, la anticipación, la acronía y la elipsis. La coexistencia de presente, pasado y futuro en microhistorias muchas veces autónomas, con sus micro-conflictos cada una, hace que los niveles de subjetividad (el discurso dramático) y de objetividad (el discurso narrativo) no solo estén desplegándose en el mismo momento, sino que se entrelacen en una especie de trenza que expresa este proceso de «contaminación modal». La tan proclamada crisis de la fábula, en los textos mexicanos para la escena teatral de la primera década del s. XXI ya es un hecho indiscutible: contrario a las normas aristotélicas, la construcción de los hechos comienza y termina por cualquier punto. El complejo tejido polifónico parece a veces un laberinto con ramificaciones creadas por el flujo de pensamientos, comentarios o diálogos de los personajes; es, una complejidad estructural rizomática (si tomamos prestado el concepto a Deleuze), en la que no hay puntos centrales de acción e historias sino ramificaciones sin jerarquía, y donde se establece la existencia simultánea de varios mundos.

En esta composición modal el yo épico se mezcla con otras voces de tal forma, que la voz del narrador diluye su identidad en la polifonía de las voces narrativas. En vez de diálogo, en muchas de las obras sería preciso hablar de «capas de lenguaje yuxtapuestas» (en el sentido de Elfride Jelinek). El diálogo, igual que el personaje, igual que la fábula se desdramatiza y altera. El diálogo dramático convive con el diálogo narrativo, y se diluye frente al monólogo. Como comenta Alberto Villarreal: «el diálogo ha perdido toda credibilidad, sólo queda el hecho, lo fáctico, que en el teatro es la acotación.» (Villarreal, 2008, pág. 17).

Acotaciones abiertas dichas por los personajes, guiones que indican el cambio del que habla o la ausencia de cualquier indicio del que enuncia, monólogos, coralización de discursos formados por monólogos, flujo verbal, exteriorización del fluir del pensamiento, fusión de diferentes niveles de comentarios, referencias y autorreferencias: este es el escenario en el que actúa hoy el diálogo, estas son las nuevas formas de diálogo en la dramaturgia hoy, que posiblemente encarnan las nuevas realidades de la comunicación humana. En palabras de García Barrientos, esto

expresa «la crisis del diálogo, del humanismo, de la relación genuinamente humana entre los hombres, o del hombre mismo como persona.» (García Barrientos, 2007, pág. 10)

Entre todos estos elementos estilísticos que, como fue comentado en varias ocasiones, se trasciende lo épico y la narración brechtianos y se hibridan con una multiplicidad de recursos narrativos interdisciplinarios (de la literatura, del cine, de la música), habría que destacar la autorreferencialidad que descompone cualquier posibilidad de ilusión y de representatividad. Si bien encontramos la autorreferencia en el arte postmoderno de los años 80 y 90 como un guiño irónico a la realidad, en los textos para la escena del nuevo milenio la autorreferencia es la forma bajo cual se encuentra una mirada dolorosa hacia el más profundo interior del ser humano; un intento de describirse, pero también de destruirse.

3.3 Personaje y visión

La vulnerabilidad humana ante la violencia y la incertidumbre, los códigos sociales y el vacío de las relaciones interpersonales originan estos intentos de autodestrucción que acaba de referir. La imposibilidad de comunicación y la soledad en el espacio textual postbeckettiano habitado por las nuevas escrituras para la escena no solo generan angustia existencial, sino conllevan a la desolación y a intensas experiencias vivenciales, que los personajes necesitan compartir creando potentes imágenes verbales. En el acto de la creación de estas ficciones por medio de la palabra los personajes se refugian precisamente en el relato como una manera de protegerse cuando su relación con el mundo ha sido marcada por la crisis. Entendemos junto con Szondi y Sarrazac, que el proceso de transformación de la forma dramática, sinónimo de crisis, afecta simultáneamente la fábula, el diálogo, el sujeto, la relación del sujeto con el mundo. En esta situación nada nueva, si tomamos en cuenta la década de los 90, el personaje de las obras del s. XXI reduce todavía más su significado como sujeto (social). Visto a través de la óptica postmoderna, el personaje era un sujeto fragmentado que pierde su identidad. Pues esta fragmentación y disolución de la identidad del sujeto ha avanzado hacia la deconstrucción del personaje como categoría dramática y en los textos que referimos de Chías, Legóm, Chabaud, Román, Ricaño

y Villarreal, (en algunos textos de Olmos, cuando anima objetos, por ejemplo), el personaje muchas veces no tiene nombre, ni identidad previa, es considerado como voz y se construye-deconstruye en el proceso de la acción-narración. Como señala en el paratexto inicial de su obra *En las montañas azules. Pieza a varias voces para la escena* Edgar Chías:

No hay psicología, no hay caracteres, no hay personaje, porque nuevamente se atenta [...] contra el culto al rol. [...] una voz que no se especifica en ningún nombre, que no es material en el sentido de que no busca significar la presencia determinada de un carácter o una psicología, definida por una entidad o descrita con rasgos únicos que le personalicen. Se trata de la voz de un relato. (Chías, 2013, pág. 3).

Con el proceso de narrativización del drama y la entrada en el de circunstancias narrativas, es preciso referirse al personaje también como narrador, o voz narrativa aunque la identidad narrativa del personaje en el teatro mexicano actual tiene muchos matices y variables. Legóm lo explica mejor:

[...] Al escribir una obra dramática no construimos personajes como algo entero e inamovible. Lo que construimos en el drama, lo que además le da estructura a un drama en términos convencionales, es una suma de pedacitos de personaje. Lo que construimos es una serie de características de un personaje (yo les digo, muy semántico, personemas), que según como aparecen van dando forma y cuerpo a todo el discurso dramático. Los que más me interesan, porque son los que generan sentidos, los que me intentan develar los problemas de la realidad, porque estructuran el discurso, son los personemas que aparecen en contraposición con otros. Ideas que aparecen con una idea contraria (Legóm, 2008).

Estos paratextos son solo una mínima muestra de todos los prólogos, prefacios e indicaciones que acompañan los textos de los autores mexicanos que estudiamos y que son un valioso testimonio de su visión que quieren compartir, encontrándose en una situación dramatúrgica nueva.

Voces de un relato, personemas, sujeto encogido: esta identidad polifacética y elusiva del sujeto rapsódico hace que el personaje en las obras mexicanas del principio del siglo se sitúe a la vez dentro y fuera de la acción. El yo épico de Brecht y Szondi convive en el texto para teatro de

hoy con una multiplicidad de voces, que cumplen diversas funciones narrativas (según la nómina de Genette): descriptiva, organizadora, comunicativa, testimonial. La elusiva identidad del personaje contemporáneo que a través de la narrativa individual se encuentra, distancia, necesita y rechaza a la vez la narrativa colectiva, se muestra en los diferentes autores de diversas maneras. Es un ser inseguro, insignificante, mediocre y sin autoestima (en todas las obras de Legóm, en la mayoría de Chías y Ricaño, en algunas de Villarreal); representa las bajas clases de la sociedad mexicana contemporánea, los marginales, los vulnerables, los que luchan desesperadamente no por otra cosa sino por la sobrevivencia; o, simplemente es visto como aquel ser invisible que hace la historia del hombre con sus acciones cotidianas (en los textos mencionados de Chabaud, de Villarreal, también de Ricaño y Román). A través de estos seres y su propio autodesprecio y autocompasión los dramaturgos vuelcan su visión irónica, crítica y cruel hacia la sociedad actual en la que la dignidad humana es una moneda salida de circulación. Antes, en los años 90 los dramaturgos mexicanos de la época destacaron por su visión postmoderna llena de pesimismo y de escepticismo ante cualquier posibilidad de reconstruir la identidad humana. Unos diez años después, en la primera década del 2000, sus colegas penetran todavía más en el pesimismo y en la desolación. El modo en el que cabe esta visión de los autores mexicanos actuales, la combinación entre dramático y narrativo reafirma el poder de la narrativa para encapsular sentimientos y acercar la acción y la percepción de una manera significativa. Quizás, después del fin de los grandes relatos y el hiperindividualismo de los años 80-90 del siglo anterior, ¿ha llegado el momento para reivindicar lo humano, las pequeñas historias (Lyotard) en la dramaturgia contemporánea? Quizás, a través del relato como constituyente de lo humano, ¿el hombre del s. XXI retorna a la narración en busca de su identidad humana? Y el teatro, a pesar de todas las crisis posibles por las que transita, queda como el espacio que refugia estas búsquedas.

4. CONCLUSIONES

Como queda perfilado, las búsquedas del ser humano de hoy encontraron en la dramaturgia actual una forma coherente para expresarse: la narración, la palabra, el relato. En la forma genuinamente dramática

(la que excluye la diégesis) ya no cabía toda la complejidad del mundo contemporáneo. Tampoco en la forma épica brechtiana. Después de siglos de separación y contradicciones, lo dramático y lo épico se reconciliaron y la narrativización del drama contemporáneo da testimonio de ello. Al fin y al cabo, si definimos esta expresión teatral como narrativa para la escena, o como relatos escénicos, partitura dramática, etc., no cambiaremos lo esencial: que lo que importa, es el drama de lo humano. Recurriendo a recursos interdisciplinarios (vestigios postmodernos y posdramáticos), el texto para la escena de la primera década del siglo XXI en México (que es el protagonista de este estudio) se sitúa en un contexto universal del que se nutre y al que nutre. Sin embargo, la tradición dramática mexicana entre los años 60 y 90 del siglo XX aportó importantes aprendizajes en el campo de la presencia diegética en el cuerpo del drama, que también nutrieron las nuevas escrituras. A este contexto habría que sumar la atmósfera favorable que crearon eventos y figuras clave en México para estimular el crecimiento y el desarrollo de la nueva manera de escribir. Después del apoyo que recibió la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana en la época de los 70-80 para su consolidación, la década del 2000 fue otro momento significativo cuando se aglutinaron circunstancias que propiciaron un importante impulso a las nuevas escrituras. Como fue expuesto a lo largo de este ensayo, el impulso se originó gracias a la promoción, difusión, formación, intercambio e internacionalización de la dramaturgia mexicana.

Es importante señalar también que, finalizando esta primera década del nuevo milenio a la nómina de autores se sumaron otras voces que se interesaron en escribir para la escena desde la hibridación entre dramático y narrativo: Hugo Wirth, Ximena Escalante, Verónica Bujeiro, Mariana Hartasánchez, Elena Guiochins, Bárbara Colio; y que, por ser parte de otro periodo y de no apropiarse completamente de esta manera de escritura teatral, por tener otros intereses estilísticos y estructurales, no consideramos como parte de nuestro interés en este trabajo. Sin embargo, la dramaturgia escrita por mujeres en México bien merece la pena de una investigación especial; así como también la dramaturgia y teatro para niños y jóvenes donde destacan Maribel Carrasco, Berta Hiriart, Enrique Olmos y, desde luego, Perla Szuchmacher. Temas de investigación que complementarían de manera importante el estudio de la compleja realidad teatral del México actual.

5. OBRAS CITADAS

- Aston, Elaine y O'Thomas, Mark (2015). *Royal Court: International*. London: Palgrave Macmillan.
- Chías, E. (2004). *El ciclo en la piel*. México: Anónimo Drama.
- (2013). *En las montañas azules*. México: Anónimo Drama.
- García Barrientos, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2004). Teatro y narratividad. *Arbor*, 699-700, 509-524.
- (2007). *El teatro del futuro*. México: Paso de Gato.
- (2014) *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai.
- Legóm (2008). *Cartas a un joven dramaturgo*. En línea: <http://legomvslegom.blogspot.mx/2008/08/en-la-orilla-de-la-realidad.html>.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. España-México: Paso de Gato/CENDEAC.
- Liotard, Jean-François (1984). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Moncada, L. M. (2004) (comp.). *Versus Aristóteles*. México DF: Anónimo Drama.
- Olmos de Ita, Enrique. (2006) *La voz Oval*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- (2008). *Job*. En *Obras finalistas del Décimo Concurso Nacional de Dramaturgia*. Querétaro: Manuel Herrera Castañeda.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Popova, Elvira (2010). *La dramaturgia mexicana desde la perspectiva de la postmodernidad*. México: UANL.
- Sanchis Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Madrid: Ñaque.
- (2007). *La palabra alterada y cinco preguntas sobre el final del texto*. México: Paso de Gato.
- Sarrazac, J.P. (2004). *El drama en devenir. Apostilla a L'Avenir du drame*, México: Paso de Gato.
- (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.
- (2013) (dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.

- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Dykinson.
- «Telón de Aquiles, Colectivo de Dramaturgos Mexicanos» (2003). *Antología cibernética*. México: Edición de autor.
- Villarreal, Alberto (2013). *Siete años en ensayos (2005-2010)*. México: Cuarta Pared.

6. NOTAS

- ¹ El criterio para seleccionar estos autores fue el enfoque de este documento hacia la hibridación entre narración y acción como elemento estructural de los textos de principios del siglo XXI y que, alrededor del año 2004-2005 sus obras (como textos y puestas en escena) habían suscitado el interés de público y crítica.
- ² En palabras del mismo autor, *Telefonemas* fue escrita en 2001/2002; publicada en 2003 por el Fondo Editorial Querétaro; y estrenada en el 2004 en Teatro La Capilla de la ciudad de México, dirigida por Marco Vieyra.
- ³ Estrenada en el Teatro La Capilla en la cd. de México en 2004 dirigida por Mahalat Sánchez y, publicada este mismo año por Anónimo Drama.
- ⁴ Publicada en 2004 como parte del Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera 2003 por el Gobierno del Estado de Querétaro en la antología *La Fe de los Cerdos* y estrenada en julio de 2004 en el Teatro El Granero, dir. John Tiffany y en septiembre por Hugo Arrevillaga en el Teatro La Capilla.
- ⁵ Publicada en 2004 por Anónimo Drama y estrenada en noviembre del 2003 en el Teatro Romo de Vivar, Pachuca, Hidalgo.
- ⁶ Telón de Aquiles: colectivo de dramaturgos mexicanos que aglutinó la pluma y la obra de 21 escritores, que editaron un disco compacto con 42 de sus obras. En 2004 el grupo se desintegró y se reagrupó en Dramaturgos Mexicanos para continuar con la divulgación de la dramaturgia contemporánea.
- ⁷ El «Manuel Herrera» en Querétaro, «Emilio Carballido» y «Víctor Hugo Rascón Banda» en Monterrey; y varios concursos más en otros estados de la república apoyados por las universidades y los gobiernos locales.
- ⁸ Así, por ejemplo, en su número 0/2001 publica *Devastados* de Sarah Kane en traducción de Pilar Sánchez Navarro, un texto emblemático para las nuevas escrituras.
- ⁹ En el 2006 la revista dedica el Dossier de su número 26 julio-septiembre al tema que nos ocupa ahora: «¿Dramática o Narraturgia? Nuevos caminos

de la escritura dramática» y genera importantes reflexiones en torno a esta realidad de la dramaturgia contemporánea.

- ¹⁰ Cuando se refiere un texto, se indica el año de su escritura de acuerdo con el autor; cuando se cita alguna parte de él, según la fecha de publicación.