BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

IDENTIDADES DE FRONTERA EN LA DRAMATURGIA DE ALEJANDRO ROMÁN. CUERPOS DEL LÍMITE.

TESIS

PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRA EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA

LIC. MAHATMA ORDAZ DOMÍNGUEZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO

Puebla, México, Mayo de 2017

Thor,
Espero que al final del camino
nuestras miradas se vuelvan a
encontrar…

Agradecimientos

A mi familia humana y no humana, viva y muerta. A mi abuelita Sofía por su amor incondicional. A mi mamá Raquel por su valentía y fuerza. A mi hermana Kenya por su compañía, solidaridad y paciencia. A mi papá Eustacio por su inteligencia y tenacidad. A Harumi y Claudia por las risas y su apoyo. A Isaac por no rendirse y superar la adversidad. Por darme fortaleza cuando la he necesitado, pero sobre todo por compartir su vida conmigo. Al zoo: Azul, Bambam, Banksy, Buba, Blu, Coco, Cochiloco, Fígaro, Galleta, Gógol, Gregorio, Kokoro, Kukachin, Luvina, Macaria, Maca, Maco, Matías, Momo, Mustafá, Nala, Rolando, Samael, Shinzo, Sokka, Volován, Xibalbá, Xol, Yibril. Mi vida no sería tan complicada ni tan divertida sin ustedes.

A mis maestros: Arturo Aguirre, Gerardo de la Fuente, Rocío Galicia, José Ramón Fabelo Corzo, Francisco de León, Alberto López Cuenca, Jesús Márquez Carrillo, Alicia Pino, Víctor Gerardo Rivas. Les agradezco profundamente su calidad humana, el compromiso con la academia y generosidad. Se quedan conmigo sus consejos, el aprendizaje y el deber de seguir adelante y mejorar, para que en un futuro mis debilidades se conviertan en fortalezas.

A mis amigos biólogos: Fabiola, Jair, Miguel, Nolui, Oscar, Pilar, Víctor, mi corazón siempre latirá junto a ustedes.

A Anita, Claudia, Eliecer, Liz y Mariana por su amistad y confianza.

Índice

Introducción …..…….....1

Capítulo 1. Aproximaciones a la Dramaturgia de Frontera de México

1.1 Introducción al Teatro y la Dramaturgia de Frontera.....…….....7

1.1.1 Perspectivas teóricas del concepto "frontera" …….....13

1.1.2 Paradigmas de la Dramaturgia de Frontera ……..15

1.2 De la dramaturgia contemporánea a la Dramaturgia de Frontera …….....18

1.2.1 Estructuras dramatúrgicas …… 22

1.3 Paisajes, Territorios y Límites. Temas de Frontera ……....26

1.3.1 Paisajes de frontera ..……...…….....32

1.3.2 Territorio de frontera: "agenciamiento" del deseo …….....34

1.3.3 El límite. Condición de frontera …..……...…….....37

Capítulo 2. Alejandro Román y su producción dramatúrgica en contexto de frontera

2.1 Alejandro Román Bahena, el autor ……40

2.1.1 La plasticidad del concepto "frontera" en la dramaturgia de Alejandro Román …..43

2.2 El "tema": El ser de frontera…….....49

2.3 La "sensación": Vivir bajo una muerte siempre amenazante 55

2.4 El "espacio": habitar las fronteras …….…….....60

2.5 El "tiempo": el presente permanente …..……...…… 67

Capítulo 3. Identidad(es) de frontera. Casos de estudio: Cuerpo caído y Ánima sola

3.1 Cuerpos del límite ……..73

3.2 Identidades-es de frontera ……..……....81

3.2.1 El narcotraficante: fenómeno de la metástasis inhumana ……88

3.3 Identidades virtuales. Del cuerpo físico del gamer al cuerpo virtual del avatar. ……..….94

Conclusiones ……..…….104
Bibliografía ..……110

Introducción

En estos tiempos el fenómeno de la violencia global se vive de manera cotidiana y fragmentada, en tanto la presenciamos desde el monitor de nuestra computadora o de cualquier dispositivo tecnológico. El acceso a los acontecimientos mundiales a través de una pantalla es el hecho más común que nos permite, por un lado, estrechar las distancias físicas pero, por el otro, abrir intersticios, grietas, en la manera de cómo mirarnos unos a otros, de reconocernos como humanos desde la lejanía, la diferencia racial y cultural.

Actualmente, la esfera social es el lugar donde la vida ha establecido su propio dominio de lo público, las sociedades de masas se han ocupado de quitarle al hombre su lugar y su hogar en el mundo; sustituyendo la experiencia local por la vivencia de la espectacularidad común a aquellos habitantes inmersos directamente e indirectamente en el mundo de la tecnología y la comunicación del siglo XXI. En este sentido, la experiencia humana contemporánea se caracteriza por la vivencia simultanea de los espacios físicos y virtuales, acompañados del ensanchamiento del tiempo presente, que nos da acceso instantáneo al panorama de nuestro país pero también, a los últimos acontecimientos de violencia mundial, por ejemplo los ataques perpetrados a civiles en Siria, Rusia, Francia, Reino Unido y Suecia a causa de una guerra económica disfrazada de posturas religiosas y diferencias culturales irreconciliables. Una guerra sucia que acaba con la voluntad de quienes no son participes sino víctimas de ella. Y para quienes somos espectadores, vivimos la guerra y todas sus variantes a manera de *reality shows*, a los cuales tenemos acceso desde cualquier aparato móvil y lugar geográfico en el que nos encontremos.

Mediante las posibilidades que nos ofrece la tecnología, es posible hablar en sentido figurado y virtual del desvanecimiento y achicamiento de las distancias físicas, sobre todo de las fronteras geográficas y culturales, las cuales en la realidad son tema de conflicto entre las naciones, las colectividades y los individuos, quienes pactan el extrañamiento y la intolerancia de todo aquel o aquello que significa la diferencia, es decir el otro. No obstante, uno de los enfoques de la teoría de la cultura sobre el tema de frontera, es el espacio limítrofe por ser el sitio que nos obliga a pensar en la existencia del otro y, en esa medida cuestionarnos la idea de la identidad individual y colectiva.

De acuerdo con tal perspectiva, la sensación de habitar, transitar y cruzar la frontera siempre estará embestida de una fuerte carga simbólica, que nos remite a la idea de nación. La indisociable pero también contradictoria relación de la frontera y la identidad, nos acerca a la relación conflictiva del hombre y el límite, como el lugar del discernimiento de lo propio y lo ajeno, en tanto que, citando las palabras de Rocío Galicia, "toda frontera es tensión, lucha y debate hacia dentro y fuera".[1]

En el ámbito del arte, la experiencia de la frontera se da a través de las dilataciones, intersecciones, transgresiones, desplazamientos y traslados de carácter simbólico, que muestran el carácter hibrido del arte pero también la función social, política y económica que ha adquirido a partir del siglo XX, y su participación en la renovación de otros campos del pensamiento humano, como la filosofía, la ciencia y la sociología. Mientras los artistas más jóvenes se introducen en las posibilidades creativas que brindan las tecnologías de la información y la comunicación, los actores sociales, interactuantes o espectadores de las artes se comprometen con la relación arte-política y arte-sociedad como un medio para la reflexión, pero también para la solución de problemas humanos que rebasan el poder institucional.

En la presente tesis, el concepto de frontera se abordará a partir del Teatro y la Dramaturgia de Frontera que propone el tema de la identidad fraguada en la condición limítrofe y fronteriza de la existencia humana, que para Eugenio Trías esclarece la naturaleza y condición de *lo que somos*,[2] pero que en este estudio nos interesa por enunciar lo indecible de lo humano, la otra cara del "ser de frontera" que desde su contradictoria forma de existir gesta conductas inhumanas. En términos de la Dramaturgia de Frontera, estas conductas tienen su raíz en el fenómeno de violencia global que ha traído como consecuencia la afectación de la vida humana en dos de sus esferas de interacción: la privada y la pública. En tanto que, en la esfera social, la vida ha establecido su dominio público, desencadenando un crecimiento no natural de la violencia.[3]

---

[1] Consultar Rocío Galicia, *Dramaturgias en Contexto I. Dialogo con veinte dramaturgos del noreste de México*, p.50.
[2] Consultar Eugenio Trías, "Uso práctico de la razón fronteriza", p.33.
[3] Consultar Hannah Arendt, *ob. cit*., p.57.

Es así que las dramaturgias de Frontera muestran desde la discontinuidad, la ruptura, la fragmentación, la censura, lo oculto, lo prohibido, lo diferente y lo indecible de las fronteras físicas, simbólicas y virtuales la interacción humana dentro de los espacios de incertidumbre. Estas espacialidades se presentan al espectador como geografías de paisajes naturales y urbanos hostiles, en el plano simbólico como territorios de conflicto, y en el campo de lo virtual como cuerpos del límite habitados por sus dos cuerpos, el real y el virtual.

Cabe señalar que en el teatro el fenómeno de Frontera tiene su origen en los límites de los estados fronterizos, colindantes con Estados Unidos de Norteamérica, su nombre toma lugar en una de las fronteras más conflictivas y contrastadas por las relaciones históricas permeadas por la colonialidad. Sin embargo, los temas que les interesan a los dramaturgos son múltiples y no siempre guardan relación directa con los conflictos de frontera. Entre la heterogeneidad de estas escrituras y los mundos que plantean se reconoce la discusión de qué es lo realmente constitutivo del hombre contemporáneo y su identidad frente a un mundo que nosotros mismos hemos construido a base de excesos, demasiada individualidad, tecnología y, sobre todo, violencia. Así que tales dramaturgias no solo problematizan temas de narcotráfico y de inmigración compartidos con el país vecino, Estados Unidos de Norteamérica, sino también el cotidiano acontecer de quienes viven el riesgo constante de perder su vida a causa de la invisibilización social.

Para abordar desde el plano inmaterial –metafísico– y el plano material –social– un tipo de identidades que explicaremos como identidades de frontera, condicionadas por las relaciones –en espacio y tiempo– de su entorno, caracterizado por la sobrada barbarie, la pérdida del contacto humano y la expansión de la tecnología en todos los campos de la acción humana, recurriremos a la producción del dramaturgo morelense Alejandro Román, quien trata de manera extensa y compleja la condición humana en interacción con los espacios de violencia. Sus descripciones se aproximan al problema del desvanecimiento de los espacios privados y públicos, y el traslado de todo lo humano al espacio social, que ha puesto en conflicto el valor de la vida humana. Por otra parte, evidencia la violencia sistemática que el Estado y los grupos delictivos ejercen sobre el cuerpo vivo, obligándolo a vivir la sensación de una muerte próxima siempre amenazante. Por último, las identidades bosquejadas por Román hacen

referencia al desmesurado uso de las redes sociales, los videojuegos o cualquier otro distractor social generado por internet, los cuales funcionan como mediadores e intermediarios de las relaciones humanas. Un suceso cada vez más común entre las sociedades globales.

Para ejemplificar las identidades de frontera, así como el entorno donde habitan y transitan físicamente, simbólicamente o virtualmente los personajes haremos uso de dos obras del autor: *Ánima sola* y *Cuerpo caído*. Los relatos de *Ánima sola* refieren a tres mujeres, Erika, Adriana y Carmen, quienes habitan en diferentes localidades de México y cuyas historias nunca se tocan, pero tienen en común la relación directa e indirecta con el narcotráfico. El caso de Erika es sobre una joven desplazada forzosamente de su lugar de origen –las costas de Guerrero– por el negocio del narcotráfico. A pesar de su pasado, se ha hecho amante de un sicario, el asesino de su padre. Adriana, otra de las protagonistas, es madre soltera, trabaja en una maquiladora, y en su tiempo libre es bailarina en un centro nocturno. Por cuestiones de envidia, una de sus compañeras del trabajo la ha señalado ante el cartel como la informante de su supuesto amante de ocupación militar. En tanto que Carmen es madre de un adolescente, trabaja tiempo completo en la maquiladora y vive en una de las colonias más marginadas de Ciudad Juárez. A diario enfrenta la violencia laboral y el abuso sexual de su supervisor. Las relaciones de frontera que nos interesa mostrar con esta obra, parten del desorden que ha impuesto la empresa del narcotráfico en el acontecer cotidiano del hombre que transgrede toda virtud, y nos acerca a las conductas inhumanas expresadas en la manera en cómo se habita el espacio, la relación con el tiempo y la sensación de vivir en el desbordamiento de lo inhumano. La violencia, la soledad, el abuso, la marginación que viven estos personajes, los obligan a vivir la sensación de "una muerte siempre amenazante".[4]

El segundo caso es la obra de *Cuerpo caído* que se aproxima al tema de la frontera desde dos polaridades, las fronteras simbólicas y las fronteras virtuales, que nos obligan a ahondar en el tema de lo humano y la especificidad del "ser y habitante de frontera", ampliamente teorizado en la filosofía del límite de Eugenio Trías, quien afirma que el hombre en su condición

[4] Dicha expresión la hemos retomado de la teoría de la colonialidad para describir a un sector de la sociedad que vive bajo la sombra del mundo de la violencia. Sin embargo tal sensación se ha hecho cada vez más afín a las sociedades contemporáneas.

material (virtual y potencial) es matriz de toda "proposición ética",[5] pero que desde la contradicción y libertad que da significado a su vida es capaz de alejarse de la buena vida – o conducta virtuosa– de la orientación ética, para situarse como el transgresor de su propia condición humana fronteriza. Este fenómeno, se divisa en tres casos: Evelyn, quien al estar devastada por las secuelas de la guerra decide quitarse la vida. Juventina y Rey, madre e hijo, desplazados de sus tierras, quienes mueren protegiendo sus bosques de los talamontes. Finalmente, Ana y el *Lobo*, quienes establecen una relación virtual, que empieza en los límites de la ficción del videojuego y termina con el asesinato de Ana, perpetrado por el *Lobo*.

Es así que en la presente tesis nos proponemos definir a través de la Dramaturgia de Frontera de Alejandro Román, al hombre contemporáneo como "ser y habitante de frontera" caracterizado por vivir en un mundo de desmesurada violencia, expansión tecnología y excesiva individualidad, que ha mostrado su poder en el cuerpo del "ser de frontera", exponiéndolo como cuerpo debilitado o cuerpo del límite que ha condicionado su existencia en su inminente muerte violenta. En el plano del imaginario social, la crisis de identidad toma reflexión en las relaciones que establecen estos cuerpos con su espacio y tiempo, gestando identidades a partir de la conducta inhuma propia de lo humano, quebrantando así la condición limítrofe y fronteriza del hombre, fenómeno que nos exige reflexionar sobre si hay algo que nos pueda definir como humanos, que no tenga que ver con el hecho de ser habitantes del mismo planeta. Pero sobre todo nos preocupa saber el lugar que ocupa la razón en estos tiempos de suma crueldad humana.

El trabajo de investigación se ha organizado en tres capítulos, que contienen diferentes aspectos y descripciones de nuestro objeto de estudio. En el capítulo 1 damos contexto al fenómeno del Teatro de Frontera, por ser el lugar donde se gesta la Dramaturgia de Frontera, misma que encuentra su estructura formal y rasgos estilísticos en la dramaturgia contemporánea. Para detallar las formas escriturales de dicha Dramaturgia, retomamos las precisiones teóricas de Enrique Mijares –doctor en literatura y fundador de los términos Teatro y Dramaturgia de Frontera–, así como también de Rocío Galicia, especialista en el fenómeno. Además de Susana Báez, Armando Partida –integrantes del grupo de investigación Teatro de Frontera. El planteamiento que inevitablemente une al fenómeno de frontera con la

[5] Consultar E. Trías, *ob.cit*., p.36.

dramaturgia contemporánea es la escritura hipertextual, que no solo le da estructura sino también orden y sentido a los relatos de frontera que se acercan a la realidad, ya no desde el realismo, sino en forma de presentación de una realidad discontinua y fragmentada bosquejada como formas de "lo real" del acontecer cotidiano. Esas formas se mezclan con temas sociales y políticos para dar origen a los relatos de frontera.

En el segundo capítulo analizaremos y describiremos los personajes de Frontera desde la selección de las dos obras de Alejandro Román, *Ánima sola* y *Cuerpo caído*. A través del plano metafísico explicaremos la condición limítrofe del hombre contemporáneo, como "ser y habitante de la frontera". Para ello, retomaremos la filosofía del límite de Eugenio Trías para hablar de la zona oscura que para Trías tiene lugar en tanto el hombre se haya alejado de la medida y del límite de lo humano. La paradoja a la que se enfrenta el "ser de frontera" con nuestros textos de estudio tiene relación en tanto que este "ser" habita el espacio y el tiempo del mundo de la violencia. Y desde su propio estar, el personaje encara el extravío de sus deseos y pasiones hacia algo más allá del límite de la razón humana.[6] La finalidad de este capítulo es definir el espacio, el tiempo y la sensación que caracterizan al "ser de frontera", para dar sustento a las identidades de frontera presentadas en el capítulo 3, las cuales deben su origen a un contexto de violencia que ha ocasionado el empañamiento de la virtud humana.

Por último, como hemos dicho, en el capítulo 3 explicaremos y ejemplificaremos pero ahora desde el plano social, tres tipos de identidades de frontera: la mujer trabajadora de la maquila, el narcotraficante y el gamer. Este último se hace presente como un fenómeno de frontera en tanto que su cuerpo físico se pone en contacto con su cuerpo virtual a través de los videojuegos. Sin embargo, este hecho lo vivimos de modo similar al interactuar en las redes sociales e internet. Lo que nos interesa de tales relaciones es el lugar que ocupa el cuerpo en este mundo, el cuerpo físico y virtual, y la relación de otros cuerpos con el entorno. Se trata de corroborar lo que Achille Mbembe en su texto "La era del humanismo está terminando" describe como un mundo donde la tecnología y el mercado ganan terreno. El lugar de "la gente con cuerpo, historia y carne"[7] ha ganado desprecio en tanto no sea parte de la era computacional y de la economía global.

---

[6] Consultar E. Trías, *ob. cit*., p.70.
[7] Consultar, Achille Mbembe, **"***The age of humanism is ending*".

Capítulo 1. Aproximaciones a la Dramaturgia de Frontera de México

1.1 Introducción al Teatro y la Dramaturgia de Frontera

El interés por categorizar el Teatro Septentrional de México, llamado Teatro de Frontera o Fronterizo [8] surge en 1996, dentro del Congreso de la Federación Internacional de Investigación Teatral, [9] celebrado en Cholula, Puebla. En el citado encuentro, tuvo lugar una revisión de los últimos veinte años de trabajo del teatro mexicano. En dicho evento, el investigador y dramaturgo Enrique Mijares,[10] propuso conceptualizar el Teatro del norte como Teatro de Frontera, así como la producción dramatúrgica de los estados de Baja California norte, Baja California sur, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León, Sinaloa, Sonora y Tamaulipas, por la calidad de las obras "[…] permead(a)s por la resistencia ante la marginación […]",[11] y por dar cuenta de una realidad de violencia geopolítica y social acontecida en la frontera, que se había mantenido silenciada por el Estado. Las Dramaturgias del Norte, denominadas así en sus inicios por Mijares, actualmente conocidas como Dramaturgias de Frontera, comprenden una amplia producción [12] caracterizada por el distanciamiento de la estructura Aristotélica, es decir, tiende a abandonar el planteamiento, el nudo y desenlace dramático. Este tipo de escritura "[…] se conect(a) rizomáticamente, no hay jerarquías ni centros […]",[13] rompe con la linealidad, y apuestan por la hipertextualidad –un tipo de escritura fragmentada. No es posible individualizarla, organizarla en actos, escenas o cuadros para seguir un orden espacial o temporal consecutivo. La diversidad de sus recursos

---

[8] En este texto nos referiremos a Teatro septentrional, Teatro fronterizo o Teatro del Norte como conceptos antecesores del Teatro de Frontera.

[9] Consultar *VII Coloquio de Teatro de Frontera Norte/South Border y Primer Acercamiento Centro-Sur*, año 2003.

[10] Erique Mijares Verdin, nació en Durango en el año de 1944. Dr. en Letras Españolas por la Universidad de Valladolid, España. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel III y al Sistema Nacional de creadores de Arte (SNC). Tambien es poeta, narrador y dramaturgo. Estudio arte dramático en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad Catalana de Padres, Francia. Es docente en la Maestría en Ciencias y Humanidades de la Universidad Juárez del Estado de Durango. Coordina la Colección Teatro de Frontera, y hasta ahora cuenta con 30 números. Director del taller Teatro Espacio Vacío, con casi 200 obras montanas. ("Enrique Armando Mijares Verdín", en Universidad Juárez del Estado de Durango).

[11] R. Galicia, *ob.cit.,* p.27.

[12] Según Galicia en el año de 1998 se realiza la primer antología de *Teatro del Norte*, que hasta el momento cuenta con 5 volúmenes. La revista *Tramoya* ha publicado varios textos de dramaturgos de Frontera. Enrique Mijares también ha editado varios libros como resultado de los talleres de dramaturgia virtual en los estados.

[13] R. Galicia, *ob.cit.,* p.28.

estilísticos, le han permitido explorar formas de la imagen-tiempo y los planteamientos escénicos para la renovación del texto teatral y de la puesta en escena.

El hipertexto "es una herramienta con estructura secuencial que permite crear, agregar, enlazar y compartir información de diversas fuentes por medio de enlaces asociativos",[14] en la informática se expresa como hipervínculo y en la Dramaturgia de Frontera, la escritura hipertextual engloba "caminos virtuales", que según Mijares le dan la posibilidad al público de elegir y ordenar a partir de la singularidad,[15] porque "[…] cada cuadro o escena es una opción para que el público construya su interpretación sobre los personajes y los fenómenos sociales".[16] Un ejemplo de estas escrituras son *Cuerpo caído* y *Ánima sola* de Alejandro Román, textos que analizaremos desde una perspectiva filosófica, estética y social en los siguientes dos últimos capítulos.

La compresión de las estructuras hipertextuales en la dramaturgia actual, son fundamentales para la definición de la Dramaturgia de Frontera, pero también para comprender por qué el trabajo de Alejandro Román es parte del fenómeno del Teatro de Frontera. Por tal motivo, abordaremos con mayor detalle las características de dicha dramaturgia en los apartados 1.2 y 1.3 para mostrar las similitudes entre el trabajo del autor y la dramaturgia que ha descrito Mijares a lo largo de casi treinta años.

El Teatro del Norte, visibilizado por su fundador, se gesta a mediados de la década de los 90 en los límites de la frontera entre México y Estados Unidos. En sus inicios, su expresión dramatúrgica se dio como un fenómeno local y fragmentado, exclusivo de los estados colindantes con el vecino país, por ser testigos del flujo constante de los migrantes mexicanos y centroamericanos, que desafiaban las inclemencias del desierto y esquivaban el patrullaje con la única esperanza de saltar el muro divisorio entre los dos países. En relación con este fenómeno se sumaban otros, como levantamientos, feminicidios, prostitución, la explotación de las mujeres en las maquiladoras, las pandillas; el paso y comercialización de la droga, entre otros. Para Mijares, el surgimiento del fenómeno escénico del norte, expandido al nombre de Teatro de Frontera se explica como "[…] un archipiélago de circunstancias que han coincidido

[14] "Hipertexto", en *Wikipedia*.
[15] Enrique Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, p.16.
[16] *Idem.*

en el tiempo y en el espacio extendido en la zona norte […]".[17] Su importancia socioartística no solo radica en la descripción del paisaje vasto y la diferencia geográfica con el resto del país, expresadas en la dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda y Hugo Salcedo; o en el uso de la alegoría, el mito griego y el realismo mágico en textos como, *Medea antes del viaje* de Medardo Treviño, sino también por exteriorizar su preocupación social y política del acontecer humano, por inscribirse como un modo de resistencia cultural a las problemáticas de violencia, –feminicidios, narcotráfico, migración– y otras, que han emergido como consecuencia de la intersección territorial entre dos países. Por ejemplo, Hugo Salcedo con *Sinfonía en una botella* y Gerardo Navarro con *Schitzoethnic,*[18] cuestionan la idea de la identidad fronteriza (su simbolización geográfica, política y cultural), que además es atravesada por otras identidades. Es así, que estos y otros autores originarios del norte, "[…] asumen un diálogo crítico con su territorialidad, problemática, idiosincrasia, postura y preocupación social […]".[19] En este sentido, el teatro que describimos apuesta por asumir y establecer una relación bilateral con la sociedad –sin el alejamiento histórico esperado–, al realizar "[…] un traslado continúo entre el plano particular o individual y la dimensión social que se manifiesta como constante al ser enunciada […] (,y puesta en) relación con el contexto, (la) conciencia social, (el) compromiso, o denuncia de lo que acontece en el entorno.[20] Oscar Liera, cataloga a este tipo de teatro como un fenómeno que nos identifica y define por su contenido social, y por su autonomía para producir memorias colectivas, lo que lo vuelve cercano para sus creadores y su público.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva es aún más importante que el mismo Teatro de memoria[21] –como categoría narraturgica– el acontecimiento escénico que toma conciencia de su "estar en el tiempo", porque solo desde su adentro se puede apelar a la más profunda función del arte: abrir incisiones en la realidad que lleven a otras formas de pensamiento, de

[17] R. Galicia, *ob.cit.,*p.30.
[18] R. Galicia, *ob.cit.,*p.52-53.
[19] *Ibidem,* p.30.
[20] *Idem*.
[21] Domingo Adame Hernández, "Teatralidad india y comunitaria en México. Un acercamiento desde la complejidad". Adame describe el Teatro de la memoria como, "[…] posee(r) […] contenido […] e […] identidad, […] tiene como función principal la legitimación de la cohesión grupal (,) y (por último) […] conserv(a) […] complejos socioculturales, […] que tienen estrecha relación […] con la memoria […]." (p.26).

percibir, de ver, de sensibilizar, de estar, de habitar a través de la praxis social. Para Armando Partida la toma de conciencia es una cualidad de nuestro teatro en cuestión, en tanto que:

> […] el haber tomado conciencia de su propia teatralidad con relación a los discursos hegemónicos urbanos del centro del país […], tratando de […] 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 último, conocido, cercano, propio.[22]

El fenómeno teatral en cualquiera de sus géneros, se resiste a la posibilidad de ser despojado de su carácter social y político: "[…] encerrarlo en terreno cercado por la forma y la concepción personal de sus creadores",[23] para goce estético de los sentidos de quienes lo hacen y de los espectadores, es un error que contribuye a la descontextualización del fenómeno escénico y a la marginación del evento como mero acto contemplativo.

Por otra parte, en la última década el fenómeno del Teatro de Frontera se ha expandido, siendo de interés no solo para creadores y escritores, sino también para investigadores nacionales e internacionales. A este suceso artístico, se adscriben dramaturgos del noroeste, noreste y chicanos, pero de un modo más frecuente, escritores no nativos –sobre todo del centro del país– o no radicados, pero si originarios de la frontera, quienes son atraídos por el tema de la violencia y la relación desigual, de colonialidad que permea entre México y el país vecino. De manera exhaustiva se han sumado una amplia variedad de textos, adaptaciones de obras clásicas que integran problemáticas devenidas del narcotráfico, mismas que en la actualidad asumimos como una preocupación nacional y no local. En estas circunstancias, las temáticas de este teatro han trascendido todo límite territorial y por lo tanto, el concepto tradicional de "frontera", que al menos hace treinta años era posible referenciarlo por su localización geográfica.

En el 2003, Víctor Hugo Rascón Banda identifica tres tipos de escrituras producidas por los dramaturgos de frontera,[24] que para él conformaban el movimiento: "las obras en que se retoma el entorno, el teatro que escriben los nacidos en el Norte y afincados en el D.F., y el

[22] R. Galicia, *ob.cit.,* p.34.
[23] *Idem*.
[24] R. Galicia, "La dramaturgia actual del Norte de México", p.2. Victor Hugo Rascón Banda realiza esta distinción para el Dossier de la Revista *Paso de Gato*, año 2003.

teatro que escriben dramaturgos que radican en esta zona, "ignoran su región".[25] No obstante, las recientes circunstancias de desorden público, el ejercicio de violencia por parte del Estado, las desapariciones forzadas, el aumento de feminicidios que han invadido la realidad social de los mexicanos a raíz de la fracasada "Guerra contra el narcotráfico",[26] encabezada por el ex–presidente Felipe Calderón en el año 2006, se han convertido en el material artístico de un gran número de escritores originarios o no, radicados o no en el norte del país, expandiendo así los límites de la frontera.

A partir de la pluralización de los fenómenos mencionados, consideramos al igual que otros investigadores, como Enrique Mijares (su fundador) y Rocío Galicia (especialista en el tema),[27] que las recientes dramaturgias nos exigen pensar la frontera más allá del límite geográfico como, "[…] un sitio que rotundamente nos obliga a entender que existe "el otro" y en esa medida también a cuestionarnos sobre la propia identidad […]". [28] Si bien, el uso de los modismos a los que recurre el dramaturgo Gerardo Navarro, o el imaginario geográfico y social del norte del que hace alusión Hugo Salcedo, cohesionan y dan carácter a los textos teatrales. Sin embargo, tales características no son las únicas posibles de nombrar en estas obras.

Siguiendo tal perspectiva, para Mijares es muy claro el hecho de que la dramaturgia del Norte del siglo XX, actualmente conocida como Dramaturgia de Frontera, no solo engloba a

---

[25] *Idem*.

[26] El día 11 de diciembre del 2006, el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa declara e inaugura oficialmente la "Guerra en contra del narcotráfico", con el traslado del operativo comandado por las fuerzas del Ejercito Nacional Mexicano al Estado de Michoacán, la misión era ponerle fin a los asesinatos ocurridos entre los miembros de los cárteles del crimen organizado. Sin embargo, la legitimización de la "Guerra", ocurre años atrás con el presidente de Estados Unidos de Norteamérica, Ronald Reagan, quien en 1986 legisla la "Directiva 221 de Seguridad Nacional", definiendo por primera vez "el tráfico de drogas como una amenaza para la seguridad nacional estadounidense." (Consultar Miguel David Norzagaray, *El narcotráfico en México desde el discurso oficial. Un análisis de los sexenios comprendidos en el periodo 1988-2009,* p.9). El tráfico de drogas se debía combatir como prioridad del Estado. Entonces se declara la "guerra contra las drogas". En 1988, México ante la presión del país vecino, decide replantear como una prioridad la estrategia nacional antinarcóticos y los términos de su cooperación con Estados Unidos de Norteamérica. Dieciocho años después, Calderón toma como estandarte la frase, la "Lucha contra las drogas", con la finalidad de atacar y desmembrar los grupos delictivos. Esta decisión fue impulsada y apoyada por el presidente en curso, George W. Bush (2007), con el plan regional para combatir al narcotráfico.

[27] Especialista en Dramaturgia de Frontera. Doctorante en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Investigadora en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

[28] R. Galicia, *Dramaturgias en Contexto I. Dialogo con veinte dramaturgos del noreste de México,* p.31.

dramaturgos radicados en el norte del país o problemáticas propias de esa región, sino que expande sus límites y establece al igual que el hipertexto "enlaces-flexibles"[29] para indagar desde el campo de la filosofía, la literatura y la dramaturgia universal sobre la condición humana actual, la experiencia del ser y la vida humana teniendo como entorno, el mundo de la violencia. Es decir, que más allá de la demarcación geográfica, de la identidad "norteña" y de las problemáticas políticas que acontecen en la frontera, Mijares define las dramaturgias de Frontera como obras "[…] que se columpian en los límites abismales del mundo conocido y se lanza(n) al vacío de lo inmencionable".[30] Ya que involucran al "ser de frontera", el ser que se "[…] enraíza en el escenario de vida […] de cada tiempo y lugar, en sus condiciones propias de conocimiento",[31] y en el reconocimiento de su propia realidad. El "ser" que habita la "zona limítrofe" como experiencia humana, lleva su esfuerzo más allá de los límites conocidos.[32] Desde esta condición, todo texto de frontera trasciende lo "local" –entiéndase la palabra como todo aquello perteneciente a lo relativo o lo provincial– por el ordenamiento escritural que utiliza, el tratamiento de la imagen espacio-tiempo, los temas, las líneas de acción y el tipo de personajes que habitan los lindes del texto fronterizo. Continuando con tal aproximación teórica, concordamos en que la Dramaturgia de Frontera

> […] va hasta el borde mismo, toca el límite, se atreve, rebasa los linderos, se aventura, visita los extremos, se tira a fondo, mira de frente los infiernos, recupera el inframundo a partir de los meandros más oscuros, obliga a la realidad a mostrar sus llagas más pudendas, convoca lo innombrable, menciona aquello de lo que nunca debe hablarse […].[33]

En términos literarios la capacidad de las teatralidades de frontera para "tocar el límite" o llegar "hasta el borde mismo", depende directamente del discurso abierto creado por el hipertexto y del interés del lector o espectador por establecer "una relación dinámica con el

[29] Susana Báez, "El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI". Según Báez, el hipertexto se caracteriza por contener "[…] *enlace flexibles* que se activan a petición del usuario […]". "El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI". (p.89). El receptor (lector o espectador) "[…] toma conciencia de sus independencia y posibilidades de interpretación dialógica conforme crea los *links* que le permiten ahondar en el aspecto que le resulta sugerente." *Idem*.
[30] Enrique Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, p.72.
[31] Teresa Guardans Cambó*, Indagaciones entorno a la razón fronteriza*, p.53
[32] *Idem.*
[33] E. Mijares, *ob.cit.,* p.72.

texto".[34] Otros elementos frecuentes son, la experimentación estilística, el uso cuidadoso del lenguaje y la construcción de enunciados que posibilitan en la mente del espectador líneas de acción.

La Dramaturgia de Frontera retoma y se apropia de los recursos estilísticos de la dramaturgia actual, al igual que lo hace el Teatro breve[35] de España y otras dramaturgias del mundo, que comparten: "la no-linealidad, la bifurcación, lo diverso, lo discontinuo, lo fragmentario, lo aleatorio como punto de partida, de llegada y/o intermedio, en el que se situé el receptor".[36] Es así, que el teatro actual requiere tanto de la imaginación del espectador como de lenguajes escénicos[37] reapropiados por el teatro desde siglos atrás y actualizados por los nuevos recursos tecnológicos a través del hipertexto y los medios para el registro visual y sonoro.

Para Rocío Galicia, Susana Báez y otros autores del ámbito literario español, como Eugenio Asencio y Francisco Gutiérrez Carbajo, el material creativo para la creación literaria son los aspectos sociales en tiempo presente, lo que Virtudes Serrano define como un "[…] teatro […] reflejo de los conflictos de los seres de su entorno",[38] afectados por los aspectos económicos, políticos, culturales y las tecnologías de la comunicación (los nuevos medios para la creación artística). Estos recursos, generan un nuevo orden de espacio y tiempo para la escritura de la dramaturgia y la puesta en escena.

1.1.1 Perspectivas teóricas del concepto "frontera"

Nuestras primeras descripciones sobre el fenómeno escénico de frontera hacen hincapié en un teatro y una dramaturgia que surgió en la zona norte del país con límites geográficos problemáticos. Tales aproximaciones, nos permiten puntualizar la transición histórica del siglo XX al XXI de nuestro teatro en cuestión, y con ello, el giro epistemológico del tratamiento del discurso literario y del uso del concepto de "frontera".

En las últimas décadas del siglo XX, gran parte de la dramaturgia gestada en el norte de México centró su atención en captar el devenir histórico de los individuos que habitaban y transitaban la frontera norte –como migrantes, polleros, tratantes de blancas, *dealers*, entre

---

[34] Serrano, citado en S. Baéz, *ob. cit*., p.89.

[35] El Teatro breve andaluz, lo describe Báez a partir de Méndez Moya, quien sugiere "el concepto de *pulgas dramáticas* para referirse a creaciones mínimas, que se distinguen por una peculiaridad: lanzar un picor intenso e incómodo a sus receptores, a través de los textos y/o su representación". S. Báez, *ob. cit*. p.78.

[36] Serrano, citado en S. Baéz, *ob. cit*., p.89.

[37] *Ibidem,* p.78.

[38] *Ibidem,* p.73.

otros; además de archivar la memoria colectiva de grupos de personas y comunidades en desventaja social, económica y política, desplazados de su derecho a la vida y sometidos a la cadena improductiva del capitalismo tardío para ocupar el lugar de desecho humano. Actualmente, dichos textos fraguados en las décadas de los 80 y 90, son posibles de estudiar a manera de vestigios, por albergar los procesos históricos, económicos, políticos y socioculturales de una época. Desde su carácter de documentos históricos guardan escrituras, archivos audiovisuales, fotografías, videograbaciones, bitácoras, procesos creativos, imágenes en movimiento que traducen las "formas de estar",[39] las problemáticas sociopolíticas, las identidades y el movimiento humano.

Por otra parte, Rocío Galicia, señala que a partir del año 2005,[40] el fenómeno teatral y dramatúrgico se desplaza a otros estados, enriqueciéndose así de diversos imaginarios, como los paisajes de la sierra, el bosque, el desierto, el mar, el río, la ciudad, las fábricas, los barrios, los espacios virtuales, los videojuegos y el cuerpo humano. La introducción de paisajes no antes descritos en la dramaturgia mexicana, expandió los territorios y los límites simbólicos de la frontera, incluyendo nuevos imaginarios, espacialidades –simbólicas y virtuales–, cuerpos –físicos y virtuales–, perspectivas y afectos para definir las relaciones sociales, políticas, sensoriales y afectivas del individuo y la otredad con la frontera.

Las dramaturgias en cuestión han trascendido desde su estructura formal la idea de lo provinciano o regional para mostrar que son "[…] una forma diferente de traducir, refractar, seguir, contrariar el orden del tiempo: como lo demuestran las […] "crisis" del orden actual del tiempo",[41] reflejadas también en la literatura. La trascendencia de la idea de lo "norteño"[42] como identidad jerárquica (distintiva y propia de un individuo o de una colectividad), más cercana a la idiosincrasia, se ve reflejada en la reapropiación de los recursos formales de la dramaturgia contemporánea. De este modo, la Dramaturgia de Frontera del siglo XXI se

[39] *Cfr*. Francois Hartog, "Tiempo y Patrimonio", p.5. Las "formas de estar en el tiempo" se relacionan con el concepto de "régimen de historicidad" de Francois Hartog. El concepto se entiende a partir de Marcel Detiene (historiador) y Gérard Lenclud (antropólogo) desde dos formas: la manera que una sociedad considera su pasado y lo aborda, y el método de conocimiento de una comunidad humana en sí misma.

[40] La fecha fue tomada libro *Poéticas Border* de Rocío Galicia, quien menciona que a partir del año 2005 se ha observado el desplazamiento del fenómeno escénico de frontera a otros estados del país.

[41] F. Hartog, *ob.cit*., p.6.

[42] Lo norteño se vive como la resistencia del mexicano a su vecino norteamerixano. Se liga a un sentido nacionalista, a expresiones idiomáticas y a una personalidad distinta a las del centro y sur del país.

preocupa por mostrar la pluralidad, lo transitorio y la incertidumbre del "ser de frontera" en su cotidiano habitar.

Históricamente la construcción de la identidad se constituye por relaciones de poder entre el Estado, la Sociedad y la Institución, que han forjado la historia nacional y los símbolos de carácter político, social y cultural, que invariablemente impactan el arraigo de una identidad colectiva comunitaria, nacional y mundial dentro de un territorio; otros factores como las políticas de colonialidad fortalecidas por la lógica capital y las relaciones desiguales entre ambos países, han condicionado los modos de vernos a nosotros mismos y a los otros. Es evidente que la frontera –como demarcación espacial– nos aleja del otro, haciéndolo desde su aparecer incomprensible a nuestro entendimiento lingüístico y cultural.

1.1.2 Paradigmas de la Dramaturgia de Frontera

Los nuevos paradigmas de la Dramaturgia de Frontera apuntan a dos territorios –entiéndase el concepto de territorio en términos de Deleuze y Guattari– como "[…] un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos".[43] El primero de éstos, los espacios de ficción e interacción virtual, como los videojuegos que generan entornos virtuales para ser habitados por entidades (personajes en 3D). Estos espacios de ficción al igual que cualquier espacio tangible exigen reglas para ser ocupados e identidades para habitar la lógica virtual, que aún exigen la permanencia, interacción e intervención del cuerpo, al menos como imagen condensadora de toda información.[44]

Alejandro Román, en la obra *Cuerpo caído*[45] ejemplifica la relación de dos jugadores, inmersos en el videojuego *Halo*. La cacería comienza con *Ana* y el *Lobo*, dos *cuerpos caídos*:

---

[43] Guattari y Rolnik, citados en M.T Herner, "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari", en: http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf., p.166.

[44] Consultar Jean Francois Lyotard, *Lo inhumano Charlas sobre le tiempo*, p.89.

[45] *Cuerpo caído* obra original de Alejandro Román editada por Libros de Godot, junto a tres obras: *Aullido de mariposas*, *Ánima sola*, *Fuera de límites*. El libro completo se llama *Cuerpos caídos* del año 2014.

ANA:

…

¡Me diste!

¡Me disparaste con esa pistola calibre cuarenta y cinco!

Necesito otra armadura

me diste un tiro en el abdomen

otro en el tórax

y uno más en la cabeza

…

Quedo tirada sobre un charco de sangre

junto a los tres cartuchos percutidos

fin de mi misión.

¡Necesito otras barras de vida!

¿Me escuchas lobo?

La persecución traspasa el espacio virtual del juego para hacer efectiva la cacería y muerte de uno de ellos. El cuerpo del Lobo, en tanto organismo terrestre necesita hacer efectiva la escena en la que no estuvo, completar la imagen del *cuerpo caído* de Ana. El contraste de la vivencia del "otro" como cuerpo virtual nos lleva a preguntarnos ¿cuál es el lugar del cuerpo físico, de su materialidad y de su historia? en el mundo actual.

El segundo terreno de interés para la Dramaturgia de Frontera, es el cuerpo metafísico del "habitante de frontera", un cuerpo que se vive consciente de ser con respecto al otro habitante de frontera. En el enmedio de la razón, la "zona de frontera", en la que la "[…] existencia se halla enmarcada por ese confín limítrofe que la encierra en el entorno intramundano, enajenada de una Naturaleza de la que precede, y de la cual ha sido exiliada […]";[46] medida que para Trías encuentra el signo indicador de su propia existencia en la condición humana.[47] En *Ánima sola* del mismo autor, ocurre el discernimiento de la razón de la existencia humana, expresado en las protagonistas de la obra, Carmen, Erika y Adriana:[48]

[46] E. Trías, *ob.cit*., p.34.

[47] La cita original dice: "En esa Medida limítrofe halla nuestra propia existencia el signo indicador de su propia condición: la que corresponde a la *humana conditio*". *Idem*.

[48] A. Román, *Ánimal sola*, p.27. Obra ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2010.

CARMEN:

Pero ese niño, ya solo quiere andar en la calle
y ya no tiene ojos para ver las cosas buenas
que hago por él
José, con apenas doce años, sólo mira lo malo
que hay en mí…

ERIKA:

El mal cayó en mi pueblo
fue por eso que salí de ahí
y es que ese día fue cuando los *guachos*
tiraron en el centro de la plaza los cuerpos
plometeados
de ocho hombres

ADRIANA:

De pronto
se corta la imagen de mi hermana que construyo
en mi cabeza
escapa de mi pensamiento
su imagen
su rostro frente al monitor de la *laptop*
es un espejo que se estrella en mi cabeza
¿dónde está mi cabeza?

Tres mujeres trabajadoras de la maquila:

Carmen es madre de José; Adriana, en sus tiempos libres es edecán de un bar, y por ahora, la persigue el Águila, por un supuesto amorío con un militar; Erika, embarazada de Gabriel, un narcotraficante de las costas de Guerrero. Todas, viven a diario abusos y violencia laboral, soledad, hambre, miedo e incertidumbre, porque son mujeres invisibilizadas en lo privado, en lo público y en lo social. No existen ni para ellas mismas. Desde esa condición espacio temporal, viven la experiencia de "una muerte siempre amenazante",[49] entendida como la contradicción de su propia condición, que se ocupa "[…] de generar en sí y en torno suyo, en

[49] Franz Fanon, escribió *Sociologie d'une révolution*, un texto del año de 1959. La frase en cuestión que utiliza Fanon en el texto mencionado es, "*Cette mort à bout touchant"*. Fanon resalta la frase en cursivas. La traducción oficial de ese libro en español se llama *Sociología de una revolución*, hecha por Víctor Flores Olea en 1968 para Ediciones Era. La frase es traducida por flores como "Esa muerte próxima". Entonces ¿de dónde surge la expresión en español "muerte siempre amenazante"? Los pocos textos encontrados en internet adjudican la frase al libro *Los condenados de la Tierra*, sin embargo no se encuentra como tal. La frase en español se origina de la traducción directa del francés que hace Nelson Maldonado-Torres de la cita de Fanon en su ensayo "Sobre la colonialidad del ser". Es ahí donde el autor puertorriqueño traduce el pasaje como, "*Esta muerte siempre amenazante*".

su propio mundo de vida, lo que debe ser llamada la sombra interna del carácter y condición del ser humano: es decir el comportamiento *inhumano*".[50]

1.2 De la dramaturgia contemporánea a la Dramaturgia de Frontera

> Es el contemporáneo que ha despedazado las vértebras de su tiempo (o, de todos modos, ha percibidos la falla o el punto de rotura), él hace de esa fractura el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones.
>
> Giorgio Agamben[51]

Definir la heterogeneidad de las nuevas construcciones dramatúrgicas implicaría una tesis completa, que no compete al presente trabajo de investigación. Sin embargo, al pensar en como describir el panorama dramatúrgico en el que se inscribe la Dramaturgia Frontera, no dejamos de pensar en la idea de la "contemporaneidad" por la relación singular que establece con el tiempo propio –relación discontinua y deshomogeneizada– que toma distancia del tiempo.[52] Es así, que la dramaturgia contemporánea se vuelve el lugar más adecuado no solo para adherir históricamente el trabajo de los dramaturgos mexicanos de frontera del siglo XX y XXI, sino también para dar lugar a la vertiginosidad de las escrituras y construcciones devenidas de los nuevos lenguajes de las Tecnologías de la información y la comunicación. Para Augé, estos medios han traído de vuelta la discusión de la problemática "relación que mantenemos con lo real",[53] en tanto que se habla actualmente del paso de "lo real a lo virtual",[54] entendamos "virtual" como "[…] el efecto de la fascinación absoluta, de devolución reciproca de la imagen a la mirada y de la mirada a la imagen que el desarrollo de las tecnologías de la imagen pueden generar",[55] y que las formas dramatúrgicas han hecho suyas al compartir tal "fascinación" por los medios audiovisuales en la escena teatral, a la que no

---

[50] E. Trías, *ob. cit*., p.31. La cita original dice lo siguiente, "(p)ero que en razón de su natural *libre* (asegurado por esa misma condición limítrofe) *dispone de la posibilidad (temible) de contra-decir su propia condición*; y de generar en sí y en torno suyo, o en su propio mundo de vida, lo que debe ser llamada la sombra interna del carácter y condición del ser humano: es decir el comportamiento *inhumano*." (p.31).
[51] Giorgio Agamben, "Qué es lo contemporáneo", p.7.
[52] *Ibidem*, p.2,7.
[53] Marc Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.14.
[54] *Idem.*
[55] *Idem*.

solo le han servido de apoyo sino que se han convertido en el motivo de creaciones para la dramaturgia visual (el teatro multimedia, intermedia, hipermedia y virtual).[56] Pero por otro lado, han puesto en discusión la relación del teatro del siglo XXI con la realidad, las llamadas formas de "lo real". Según Ileana Diéguez, las formas de "lo real" es el material activo de las formas liminales presentes tanto en el entramado social cotidiano como el social artístico, "[…] entra(n) o invade(n), […] se concreta(n) entre el desecho de realidad funcional y el conjunto de acontecimientos que tejen la vida inmediata",[57] alejándose invariablemente de la tensión trágica por presentar en escena fragmentos extraídos de la realidad.

Si bien, el arte del siglo XX concentro sus esfuerzos en transformar la sociedad con el entretejimiento de la ciencia y la tecnología, las vanguardias por su parte, agotaron sus discursos para comprender la manera en cómo los individuos se relacionan con la técnica, búsqueda que no exento al teatro. Recordemos la biomecánica teatral de Vsévolod Meyerhold, el teatro político de Bertolt Brecht, el teatro de los trabajadores de Julio Bracho en México, entre otros. La diversidad de los recursos literarios, estilos y temas de los que se ocupa la dramaturgia contemporánea se reúnen como un entramado de obras provenientes de diferentes latitudes, que se abren camino al reconocimiento de nuevas escrituras y dramaturgias, que han trascendido como forma de creación el drama aristotélico,[58] haciendo su sello, la heterogeneidad.

---

[56] Itziar Zorita Aguirre, *Teatro contemporáneo y medios audiovisuales: primer acercamiento teórico*, pp.41-43. El teatro multimedia, es el término más escuchado. Este teatro hace uso de diferentes medios audiovisuales para construir la escena. En el teatro intermedia los medios tecnológicos son parte constitutiva del discurso. Mientras que en el primer teatro los recursos funcionan como acompañamiento o refuerzo de la propuesta, en el intermedia la escena no se podría llevar acabo sin los recursos audiovisuales. El teatro hipermedia, se considera un teatro posmoderno, porque la puesta en escena se presenta como una acumulación de elementos, que al espectador corresponde crear orden y sentido de lo que ve y es participe. Además este teatro, muestra todo los dispositivos tecnológicos que intervienen en la escena. El espectador se concibe como un usuario de internet porque elige conscientemente los contenidos por medio de una interfaz mediática. Por último, el teatro virtual que comprende tanto prácticas performativas con multimedia y teatrales, hace uso de la imagen tecnológica, de los sistemas y redes. Por supuesto, la referencia a todo tipo de prácticas que implican al ciberespacio siempre está presente. (pp.41-43).

[57] Ileana Diéguez, "De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido", s/n.

[58] I. Diéguez, *ob.cit.*, s/n. Recordemos, que en el teatro de tradición aristotélica se hace tangible la "disputa" entre dos fuerzas, el héroe y el antihéroe, porque el conflicto atiende a la lógica binaria, es decir a la pugna de fuerzas resueltas cuando la balanza se inclina por alguno de los dos contendientes. Diéguez afirma que actualmente la problematización de la representación se ve "[…] como espacio de diferencias […]", no retornable ni acotada a las "representaciones de lo mismo",[58] la dramaturgia contemporánea no se ciñe a los parámetros del teatro "realista", que entiende el conflicto como la reproducción de "[…] las contradicciones vitales en la peculiar forma de choque de caracteres típicos en circunstancias típicas, en forma de conflicto y colisiones dramáticas".

De acuerdo con José Sánchez, la dramaturgia del siglo XXI se descubre "[…] más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica",[59] siendo ésta, el lugar de mediación entre el teatro, la actuación y el drama.[60] Además, de que enfrentan a otros retos de la relación hombre y técnica, es decir a "la ficción que hace las veces de lo real"[61] en la vida diaria y social de todo individuo. Una realidad que muchas veces tiene apariencia de espectáculo.[62] Para Sánchez, las formas de "lo real" en el teatro contemporáneo se explotan desde distintos recursos y lugares, pero dos son las más recurrentes, el cuerpo y el relato.

La manera en cómo define Paul Valéry el cuerpo, es como "Cuerpo Real o bien Cuerpo Imaginario",[63] en términos de Sánchez es un "cuerpo lingüístico" hecho para la escena contemporánea, que no tiene nada que ver con el cuerpo físico como tal, sino con "[…] la incorporación de un lenguaje que es por definición colectivo y conectivo".[64] Es decir, un cuerpo que se ha descubierto como el lugar de mediación entre los lenguajes, que se ve así mismo desplazado de su propio cuerpo biológico para constituirse, en un cuerpo "desapegado" y potencial del relato. Según el autor, lo importante del relato contemporáneo es preguntarse ¿cuál es la función del relato hoy en día?,[65] si la necesidad de contar historias reales o imaginadas ha sido común a la historia humana. Posiblemente, el relato contemporáneo esta en función de la construcción de realidad e identidad, ya que su gestación "[…] no se ve animada por una voluntad mimética, ni mítica"[66] como en el pasado, pero sí "[…] por una intencionalidad identitaria, que se añade a la pura actividad performativa de quien se pone delante de otros a contar una historia o cien historias entrelazadas".[67] Entre los cuerpos y los relatos, saltan los espacios escénicos como elementos latentes siempre disociadores o detonadores de algo. Los espacios presentados por la dramaturgia contemporánea, no atienden a descripciones puntuales o particulares ni a lugares conocidos, sino a una suerte de espacios

[59] José Sánchez, *Repensar la dramaturgia*, p.20.
[60] J. Sánchez, *ob.cit*., p.19.
[61] M. Augé, *ob.cit*., p.17.
[62] M. Augé, *ob.cit*., p.16. El autor refiere a este fenémoeno como la amnera en que "[…] todo pasa como sino hubiera otra realidad que la de la imagen" (p.16).
[63] Valéry citado en J. Sánchez, *ob.cit*., p.30.
[64] *Ibidem*, p.31.
[65] *Idem.*
[66] *Ibidem*, p.34.
[67] *Idem*.

genéricos: un mercado, una fuente, la parada de autobús, el desierto o el mismo espacio teatral. En otros casos, solo se leen como reducciones mínimas, una o dos palabras para situar al lector: *las buganvilias de Cuernavaca*, *un basurero*, *la nada*, espacios recurrentes en las obras de Alejandro Román.

En el libro *La realidad hipertextual del Teatro Mexicano* de Enrique Mijares, el autor ubica al Teatro de Frontera como una de las manifestaciones escénicas contemporáneas que registran la realidad sociopolítica de México, al funcionar como […] un insoslayable despertar de conciencias: conciencia de la necesidad y de la pertenencia, conciencia de la región y del mundo, conciencia de la identidad fluida y de la sociedad multicultural, conciencia del aquí y del ahora […]".[68] En la Dramaturgia de Frontera, el "despertar de conciencias" señalado por el investigador, toma forma a partir de la apropiación de los recursos provenientes de la dramaturgia contemporánea, como el lenguaje y los espacios cotidianos (un auto, una calle, el afuera de una tienda); el dilema humano (problema individual imposible de solucionar que sustituye al conflicto dramático); las formas del hipertexto, que generan ficciones de "lo real" en sustitución del realismo. La abstracción espacial sugerida por los dramaturgos de Frontera, se asume como parte del proceso de abandono, invisibilización o anulación de la existencia física de los personajes. Además, tal conceptualización vista desde el lugar de lectura del probable director o espectador, les confiere el poder de la elección.

Para explorar las funciones de las "formas de lo real" y no de la realidad como tal en el fenómeno escénico, la dramaturgia trata de "[…] desmontar los corpus que la sostienen y que pueden producir un efecto u otro […]"[69] en la mirada política del espectador. Tanto para Diéguez como para Galicia, el teatro contemporáneo ya no aspira más a la representación de la realidad "[…] como imagen global y coherente del mundo",[70] sino lo que verdaderamente le importa es "[…] invocar y acceder a "lo real", presentando […] "realidades" (fragmentadas, discontinuas y múltiples) según el punto de vista que se asuma del contexto",[71] y en ello, el espectador tiene la última palabra. Las "realidades" expresadas en la Dramaturgia de Frontera funcionan como síntomas del "retorno de lo real", al hacer uso de la virtualidad, del discurso

[68] Herber Banda, *Teatro de Frontera 10*, p.6.
[69] I. Diéguez, *ob.cit*., s/n.
[70] *Idem.*
[71] *Idem.*

abierto de la dramaturgia contemporánea, y de la multiplicidad de lecturas que permite la relación dialógica entre el espectador y el dramaturgo a través del relato. La toma de conciencia y la postura crítica sobre los temas de violencia son vitales para hablar de un teatro político e ideológico. En lo estético, la complejidad humana se muestra a manera de espejo roto, que no devuelve una mirada, sino multiplica las miradas, a manera de fragmentos variables, discontinuos, disociados pero siempre como límite y frontera con el otro.

1.2.1 Estructuras dramatúrgicas

Continuando con la teorización y las descripciones de Enrique Mijares de la Dramaturgia de Frontera, con las aportaciones históricas de Armando Partida, con las actualizaciones y contribuciones conceptuales de Rocío Galicia y Susana Báez, en las siguientes líneas nos damos a la tarea de describir las características más representativas del conjunto heterogéneo que representa la dramaturgia contemporánea –estudiadas por Alfonso del Toro– y que en este texto es puesta en relación con la Dramaturgia de Frontera, misma que ha repensado la importancia y el lugar del cuerpo, "la no-linealidad, la bifurcación, lo diverso, lo discontinuo, lo fragmentario, (y) lo aleatorio […]"[72] del relato y del tiempo.

Ideología y critica. De acuerdo con Alfonso del Toro, a la dramaturgia contemporánea le importa posicionar la crítica social dentro del mensaje político, pero no guarda interés por "denunciar y acusar" a manera de Sartre y Camus, o de simbolizar un espacio u objeto como lo hicieron Becket o Ionesco.[73] Para lograrlo, el dramaturgo activa el *discurso abierto* entre el actor y el espectador como un proceso de comunicación más directo. Hace uso de lo *dialógico*, es decir de la pluralidad de las voces que "[…] se insertan en el escenario […] (como) […] perspectivas múltiples, no dicotómicas, no monológicas, no simples, no fútiles",[74] que el espectador sigue a manera de partituras musicales.

Para el investigador, el problema crucial del teatro de nuestro tiempo radica en "[…] el consumo del placer como fenómeno sociocultural […]", no desde el nivel ético sino estético, es decir en como el dramaturgo enfoca los instrumentos del teatro (dramaturgia, actuación,

[72] S. Báez, *ob.cit*., p.89.
[73] Alfonso del Toro, "Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico", p.26.
[74] S. Báez, *ob.cit*., p.90.

espacio y tiempo) hacia la crítica social, influyendo al espectador a un posicionamiento político y/o ético, pero no polarizado ni reaccionario. Por su parte, la Dramaturgia de Frontera se ocupa de la crítica desde lo que acontece en el entorno –de la violencia en sus diferentes formas–, y las afectaciones humanas causadas debido a ésta, traduciendo las vivencias como experiencias del límite, porque se pone en riesgo la existencia humana en todas sus formas posibles.

Personajes múltiples e intercambiables. Las dramaturgias contemporáneas, incluida la de la Frontera le dan al dramaturgo la posibilidad de construir personajes múltiples o intercambiables a lo largo de toda su obra creativa. De este modo, el aparecer de un personaje puede tener varias facetas, posibles de experimentar desde lo que Galicia nombra: "estructura fractal", [75] debido a que la forma y los rasgos de un personaje se mantienen como multiplicidades e intensidades según sea el ambiente y la noción de tiempo –pasado, presente y futuro– en el que se desenvuelven. Por otra parte, los personajes pueden responder a "perfiles similares, respuestas afectivas semejantes y conductas parecidas".[76] Se trata de "[…] hacer viñetas de conducta y bocetar estímulos, en lugar de construir caracteres y crear situaciones",[77] como lo hace la obra dramática. Según Rocío Galicia, "[…] los personajes (múltiples de las obras de Frontera) son vistos como entidades que se desdoblan para mostrar diversos roles, (pero) no tienen nada que ver con las personalidades disociadas […], sino con el desmontar –derrideanamente– los diversos roles o facetas que constituyen al ser".[78] En este sentido, los personajes tienen la posibilidad de "ser" otros, de multiplicarse virtualmente en el espacio y tiempo, y desde ahí reconocerse por su condición limítrofe.

La *intertextualidad*. Es el vínculo entre citas u otros textos; retoma fragmentos, obras, discursos de otros tiempos o contextos para renovarlos en el presente. Las formas de "lo real" se intensifican dramatúrgicamente con el uso de lo intertextual, para proveer al texto otros acercamientos y formas de realidad. En el caso de la obra *Cuerpo caído*, el dramaturgo refiere el polémico caso llamado por la revista *Life*, "el suicidio más bello del mundo". Con este

[75] "Fractal", en Wikipedia. Un fractal es "un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas".
[76] E. Mijares, *ob.cit.*, p.79.
[77] *Ibidem*, p.82.
[78] R. Galicia, "Dramaturgia hipertextual, ejemplos", p.10.

relato, el autor muestra al espectador los caminos posibles a elegir por el personaje Evelyn antes de decidirse por la muerte. El espectador, por su parte tiene la oportunidad de deconstruir la información,[79] y desde la *polisemia*, escoger el discurso que más adecuado le parezca. Evelyn McHale, una joven hermosa de 23 años de edad vestida y maquillada a la perfección, se arroja del piso 83 del *Empire State Building*, impactándose sobre el toldo de una limusina de las Naciones Unidas, en el año de 1947. El motivo nunca se esclareció, pero el impacto estético de la fotografía tomada por Robert Wiles –un joven fotógrafo– fue tal, que artistas plásticos como Andy Warhol, músicos como David Bowie, literatos, y recientemente el mundo de la moda se inspiraron en la enigmática figura de belleza incomparable. A través del personaje de Evelyn, Román presenta la incertidumbre de una mujer marcada por el exterminio masivo puesto en pie por la Segunda Guerra Mundial. Ella sabía que su existencia, su familia y su entorno habían cambiado. Pese a las circunstancias de catástrofe, se espera que la joven como el resto del mundo sigan el curso de la vida. Sin embargo, la duda la atormenta y se pregunta ¿Quién es Evelyn?, ¿la hija de un padre derrotado?, ¿la hermana de dos hermanos muertos? o ¿la esposa de un hombre que la ama? o acaso, es mejor opción ¿ser la madre de un hijo que no desea?. En contraste, se entrevé el sueño empañado de la joven, ser modelo de Channel. Finalmente, la vida de Evelyn –el personaje– termina del mismo modo que la de McHale, sobre una alfombra de metal negro con su mano izquierda aferrada a un collar de perlas que vestía elegantemente su cuello.

Perspectivismo. Para la investigadora Susana Báez[80] los personajes descritos por el Teatro breve y la Dramaturgia de Frontera, se inscriben en la dramaturgia contemporánea como "seres" con visión propia de los acontecimientos. La verdad de los sucesos, "[…] se formaliza como una totalidad creada por la integración de diferentes puntos de vista".[81] No existen los absolutos éticos. Lo que el personaje comparte con el espectador es "una visión de mundo", misma que el espectador se encargará primero de deconstruir, y después de reconstruir para crear su propio sentido de las cosas. Para Rocío Galicia las dramaturgias de Frontera toman la estructura del *talk show* –formato extraído de los *reality shows*–, con el fin de presentar "[…]

[79] S. Baez, *ob.cit.*, p.90.
[80] Susana Báez, doctora en Letras, coordinadora de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de Género de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
[81] R. Galicia, "Dramaturgia hipertextual, ejemplos", p.16.

diversos testimonios orales ante un hecho".[82] El dramaturgo como tal, no se interesa por la estructura jerárquica de presentador y actuantes, sino por la "polifonía y la participación de los involucrados",[83] para sugerir una visión del mundo multifocal.

Estructuras irradiantes. Los dramaturgos contemporáneos, proponen las *estructuras irradiantes* como recursos formales que sirven para la construcción de la historia y de los personajes, dotados de sentido y de orden propio.[84] Las formas de "lo real" y la realidad misma adquieren significados diversos a través de los *discursos abiertos* planteados por el autor. Dentro de la estructura del personaje, se sugieren asociaciones, líneas de pensamiento disparadas como puntos de fuga, que hacen referencia a lo que identificamos como posibles desenlaces. Según Báez, las historias y los finales no se ciñen a formulas únicas, se proyectan en "distintas direcciones"[85] de forma diversa y heterogénea.

El tiempo. Como el tiempo no es lineal, no se hace el manejo continuo de éste. Lo que el espectador experimenta son lapsos de tiempo con un aparecer simultáneo. La noción de tiempo es expresada desde la subjetividad del personaje y recibida de igual modo, por la subjetividad del espectador. A veces, el paso del tiempo se delata en una acción, en un movimiento, en el color del cielo o por el trayecto de un coche. Según Galicia, en el Teatro de Frontera el tiempo se esboza como un "[…] tiempo expandido, dilatado y por la especulación atemporal (no-tiempo)",[86] que Mijares llama "multiplicidad de tiempos esquizoides".[87] El tiempo, como estructura presenta una visión fatalista de la realidad, y se ayuda de la "traspolación de los tiempos verbales"[88] –pasado, presente, futuro. En tanto que no solo el tiempo se dilata, también la acción y el espacio lo hacen, la percepción de "lo real" se repiensa como la simultaneidad del tiempo y del espacio no definidos en su totalidad, que dejan nuevamente a la mirada del espectador la decisión de ¿qué es lo que está viendo?.

---

[82] *Ibidem*, p.13.
[83] *Ibidem*, p.16.
[84] Consultar R. Galicia, "Dramaturgia hipertextual, ejemplos", p.8.
[85] S. Báez, *ob.cit.*, p.90.
[86] R. Galicia, "Dramaturgia hipertextual, ejemplos", p.20.
[87] Consultar E. Mijares, *ob.cit.*, p.60.
[88] *Ibidem*, p.58.

Convención teatral. Según Susana Báez, en la dramaturgia contemporánea la "realidad es ficcional y virtual". Ficcional, en tanto que la resolución de la obra sigue siendo pensada en términos teatrales, y virtual en tanto que hay discontinuidades de los espacios temporales. La resolución teatral se estructura mediante el tratamiento del tiempo y del espacio, para que el espectador o lector pueda entender, seguir, reflexionar y discutir lo que esta viendo o leyendo.

1.3 Paisajes, Territorios y Límites. Temas de Frontera

A lo largo de más de tres décadas, Enrique Mijares se ha encargado de teorizar, describir y compendiar la Dramaturgia de Frontera, pero también se ha dado a la tarea de analizar exhaustivamente a los dramaturgos que desde su consideración son el parteaguas y los iniciadores del fenómeno en el siglo XX, Antonio González Caballero (de San Luis Potosí) y[89] Jesús González Dávila (de Tamaulipas)[90] como los forjadores de la nueva dramaturgia mexicana, a los que les siguen Víctor Hugo Rascón Banda (de Chihuahua),[91] Hugo Salcedo (de Ciudad Guzmán, Jalisco),[92] Medardo Treviño (Tamaulipeco);[93] por supuesto en esta lista

[89] "Antonio Gonzalez Caballero", en Wikipedia. dramaturgo mexicano (1927-2003). Su carrera artistica comenzo en la pintura, la escultura, la caricatura y posteriormente en los medio de la televisión y radio; así también escribio guiones para cine, televisión y radio. Durante tres decadas mantuvo el taller de exploración actoral que lleva su nombre y que hasta la fecha tiene seguidores de su técnica. Fue director teatral de sus propias obras, entre las que destacan, *Nilo mi hijo* (1963), *El plop o Cómo escapar de la niebla* (1990), *La maraña* (1990), *El siniestro y escalofriante doctor Frederik Ludwing von Mamerto o Antes de ver a un psicólogo consulta con tu abogado o Y tú, ¿quién eres?*(1993), entre otras.

[90] "Jesús González Dávila" en Bellas Artes. 1940-2000. Fue maestro emérito de composición dramática en la Escuela de Escritores de la SOGEM; coordinador de los talleres de dramaturgia en Ciudad Juarez, Durango y Sinaloa. Premio Celestino Gorostiza en 1970 por la obra *La fábrica de juguetes*; Medalla Nezahualcóyotl de la SOGEM con la obra *Polo, pelota amarilla*; Premio Rodolfo Usigli por *De la calle* (1984). En 1985 recibe el Premio Nacional de Teatro INBA por *Los desventurados*. Premio El Heraldo de México 1988 y Premio Rodolfo Usigli 1988 por *Muchacha del alma.*

[91] "Victor Hugo Rascón Banda", en en Enciclopedia de la Literatura en México. Doctor en derecho por la UNAM. Fue guinista, dramaturgo y narrador. Se desempeño como presidente de la SOGEM; vicepresidente de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. Miembro de la Comisión de Artes y Letras del CONACULTA y del Consejo Consultivo del Instituto Mexicano de Cinematografia y desde el 2008, Miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Durante su carrera obtuvo importantes premios como el Premio Nacional de Teatro Ramón López Velarde (1979, 1981, 1982, 2001) por la obra *La maestra Teresa* y *Salón Plaza*. Premio Nacional Juan Rulfo para primera Novela en 1991 a *Contrabando*. Cuatro premios de la crítica a mejor autor nacional en 1993 con *La casa del español*, y cuatro premios nacionales otorgados por el Gobierno de Costa Rica en 1991 por Voces en el Umbral.

[92] Hugo Salcedo", en Enciclopedia de la Literatura en México. Docente en la Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Guadalajara y en la Universidad de Baja California. Fue coordinador de Teatro en el departamento de Bellas Artes de Jalisco (1984-89). Es editor del Centro de Artes Escénicas del Noroeste, ahí publica la colección teatral Los ineditos y la revista *Espacio Escénico*. Es coordinador de talleres de dramaturgia y critica en Tijuana, miembro del consejo editorial de la revista *Tierra Adentro.* Entre sus obras destacadas, *San Juan de Dios* (1986), *Dos a uno* (1988), *El viaje de los cantores* (1989), *Sinfonia en una botella* (1990), entre otras. En 1987 recibió el Premio Nacional de Teatro del INBA por la obra *Cumbia*.

también incluimos a Enrique Mijares, uno de los continuadores de la nueva dramaturgia, teórico, creador y formador de jóvenes dramaturgos de Frontera.

En *La realidad virtual del teatro mexicano*, Mijares ubica la Dramaturgia de Frontera como fenómeno propio de la postmodernidad, el sustento teórico que le acompaña depende en gran medida del traslado del lenguaje de las nuevas tecnologías de comunicación a la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX, que el autor llamo en su momento: dramaturgia virtual, por caracterizarse de elementos como la discontinuidad espacial, la fragmentación temporal, la inserción de entornos virtuales y el uso del hipertexto como recurso formal de dicha dramaturgia. Por el curso de nuestra investigación nos parece pertinente reubicar a la Dramaturgia de Frontera en el contexto de la sobremodernidad, por las siguientes dos razones: porque las inquietudes artísticas de los dramaturgos de Frontera le dan continuidad a los cuestionamientos ontológicos germinados en la modernidad y segundo, por tomar postura crítica de lo que acontece en el entorno.

La sobremodernidad –o excesiva modernidad– descrita por Marc Augé a partir de la observación, que "[…] la paradoja del mundo contemporáneo es signo no de un fin o de una difuminación, pero sí de una multiplicación y de una aceleración de los factores constitutivos de la modernidad […]".[94] Según el autor, la "situación de sobremodernidad" amplia y diversifica el movimiento de la modernidad, porque es signo de una lógica del exceso, específicamente de tres: "el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo"[95] y cada uno de éstos está vinculado con los otros dos.

Según June Schlueter el Teatro postmoderno comenzó en el año de 1970, con las siguientes características: "ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, decreación, antimimetismo y se resiste a la interpretación";[96] su expresión es nihilista y grotesca. Si bien, la "discontinuidad, heterogeneidad, el pluralismo, la subversión, deconstrucción" son características que comparte

---

[93] "Medardo Treviño", en Blog Medardo Treviño Gonzalez. Importante gestor cultural de su estado, director teatral y dramaturgo. Su obra *Ampárame Amparo* es parte del compendio de la Sociedad Gnereal de Escritores Mexicanos, como parte de los 100 mejores obras escritas en Cien años de Teatro Mexicano. Ha sido acreedor de premios por parte de su estado natal y por diferentes asociaciones de críticos teatrales.

[94] M. Augé, *ob.cit*., p.5.

[95] *Ibidem*.

[96] A. Del Toro, *ob.cit*., p.17.

la Dramaturgia Frontera con la postmodernidad, no simpatiza con el "antimimetisto", por las referencias de "lo real", pero tampoco concuerda con la postura ajena y anticrítica del mundo, justamente por abordar problemáticas de violencia sociopolítica. Por otra parte, para Erika Fischer-Lichte el Teatro postmoderno tiene elementos de la ciencia-ficción: "maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *ready mades* combinados según […] (su) técnica del montaje […]",[97] y su teatro escrito y representación se organizan de modo performativo. Según Alfonso del Toro, todas las características mencionadas por Fischer-Lichte aún mantienen rasgos de la modernidad que abarca el teatro de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Entonces, continuando con la discusión no sería factible incluir la Dramaturgia de Frontera como parte de las manifestaciones artísticas de la postmodernidad, por dos razones por mantener una postura ética y política, y por transformar la realidad en formas de "lo real". En apoyo a la sobremodernidad, Zygmunt Bauman, Ulrich Beck y Scott Lash, declaran que las actuales sociedades contemporáneas son aún la continuación de las transiciones institucionales y de los desarrollos culturales modernos.

La heterogeneidad de los dramaturgos de Frontera, da pie a fructíferos estudios estéticos del texto teatral, que pueden ir desde la disposición espacial de los enunciados en el papel hasta los aspectos lingüísticos, uso de modismo, propuesta fonética, y por supuesto, el contenido de la obra (de carácter sociopolítico), como el lugar donde se encuentra la mayor riqueza artística. A pesar de la polifonía, los dramaturgos de Frontera mantienen características en común, como el uso cotidiano del lenguaje y la sencillez del mismo, lo que del Toro llama, la "evocación a un teatro mimético pero desde la referencialidad lingüística",[98] es decir el lenguaje es afín a cualquier lector que comparta la misma lengua que el autor. Otro elemento, son los temas y paisajes de la frontera, priorizados por los dramaturgos como los lugares idóneos para ubicar a los personajes en situaciones del límite, es decir en condiciones de incertidumbre, de riesgo, de intersección, de indecisión, de abyección. Además de las particularidades mencionadas, Mijares plantea este tipo de dramaturgias como representativas de un nuevo realismo tecnológico ahora presente en la literatura, el "realismo virtual", que desde otra perspectiva Diéguez lo llama formas de "lo real" por trasladar figuras liminales de

[97] del Toro, *ob.cit*., p.18.
[98] *Idem*.

la realidad –socioestéticas, políticas y artísticas– al teatro. Según Mijares, la noción de "realismo virtual" responde a que "[…] (debe) ser algo que entienda el espectador, que sepa de qué se trata […]";[99] por lo tanto, se necesita de una anécdota mínima con el suficiente contenido de realidad; y "virtual" porque el discurso se desarrolla en el "espacio absoluto y en un tiempo discontinuo",[100] sumándose a éste, el hipertexto –una apropiación de la literatura del lenguaje de la informática.

Alfonso del Toro sugiere a la "intertextualidad" como una de las características centrales de la dramaturgia de nuestros días. Esta estructura le permite al dramaturgo de Frontera introducir en su obra elementos de la realidad o formas de "lo real", como figuras públicas, personajes políticos, acontecimientos recientes para ubicar al lector en tiempo presente. Dos ejemplos del uso de este tipo de estructura son, *Malverde* y *La misa del gallo*, de Alejandro Román; la primera, hace referencia a Malverde, el santo de los narcotraficantes, la segunda, la escribió en honor al cantante de banda Valentín Elizalde, asesinado afuera del palenque de la Expo feria de Reynosa, Tamaulipas; conocido en el medio del espectáculo como El *gallo de oro*.

Ahora bien, el "realismo virtual" como concepto es una contribución teórica de Mijares hacia la dramaturgia mexicana.[101] Para su categorización, toma en cuenta dos tipos "realismo" de la literatura del siglo XX, el "realismo literario", que centra su búsqueda en documentar y dar testimonio de lo que era cercano al escritor (su época). México tuvo importantes exponentes[102] como, Rodolfo Usigli, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Wilberto Cantón, entre otros. Por su parte, el "realismo mágico", fue un movimiento fértil en Latinoamérica, que trataba de mostrar lo "extraño y lo irreal como parte del acontecer cotidiano humano".[103] La principal exponente en nuestro país fue Elena Garro –llamada por Víctor Hugo Rascón Banda "la inauguradora del genero"– en tiempos recientes, Medardo Treviño. En la última década, Rocío Galicia ha señalado que el "realismo virtual" bocetado años atrás por Mijares, ha derivado en "estructuras

[99] E. Mijares, *La realidad virtual del Teatro de Frontera,* p.24.
[100] Consultar Mijares, *La realidad virtual del Teatro de Frontera*, p.27.
[101] Mijares se ha encargado de describir ampliamente el "realismo virtual" en sus libros dedicados a la teorización de Teatro de Frontera: *La realidad virtual del teatro mexicano, La realidad hipertextual del Teatro Mexicano*, *Teatro de Frontera* (este último libros es una serie de compilaciones del autor de los talleres de dramaturgia impartidos por él mismo).
[102] "Generación del 54", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
[103] "Realismo mágico", en Wikipedia.

hipertextuales",[104] es decir, si el hipertexto es la estructura de lo virtual, lo virtual sería la convención de la estructura del hipertexto. Para Galicia, el hipertexto es prioritariamente él que aporta "imágenes de mundo" al teatro, en tanto que el teatro del siglo XXI a diferencia del teatro del siglo XX, no "devuelve la imagen del espejo a modo de figura plana, sino a manera de matices, formas, fragmentaciones, intencionalidades, discontinuidades e intervenciones".

Las estructuras hipertextuales, conocidas en la lógica de la informática como hipervínculos o *links*, se integran al formato escritural de la Dramaturgia de Frontera, recibidas por el receptor de forma inmediata y con la posibilidad de interactuar activamente con el texto. Los "enlaces flexibles" le dan la oportunidad al espectador de decidir cuál de los múltiples caminos presentados es el más adecuado para solucionar el *dilema humano*.[105] Según Galicia el *dilema humano* puesto en juego por los dramaturgos de Frontera adquiere diferentes intensidades en la obra, a pesar de la variabilidad, siempre conservará su forma original;[106] las ideas y los problemas serán continuos pero en una escala de intensidades diferenciables, no equiparables una con otra. Lo importante del *dilema*, es el problema individual, lo que aqueja a cada personaje, si bien hay un entramado que los une, los personajes se muestran como individuos, cada una con sus propios problemas. La búsqueda se vuelve una necesidad por encontrar respuesta al problema que se vive. Para delatar la importancia del *dilema* como rasgo de la "realidad", Galicia lanza la pregunta "Por qué no hablar de los dilemas del individuo, de esos criterios de decisión que asaltan a las personas a cada paso a lo largo del día y que van de las opciones simples que la propia vida se encarga de automatizar, a las complejas que son o debieran ser […]".[107] *Las perlas de la virgen* (1993), de Jesús González Dávila, es una obra de ruptura –según Mijares– para el teatro contemporáneo. Galicia al igual que Mijares denota un cambio en el lenguaje dramático al que el lector estaba acostumbrado. En tanto que la anécdota de la obra es mínima, el espectador debe recurrir a la virtualización del *dilema humano* puesto ante él, impensable si se tratará de un texto dramático

[104] R. Galicia, "Dramaturgia hipertextual, ejemplos", p.6. Cita original: "(l)a virtualidad implica la maleabilidad de la convención: qué pasaría si… En contraste, el hipertexto implica estructura" (p.6).
[105] Mijares citado en S. Báez, *ob.cit*., p.91. Según Mijares el dilema humano en la dramaturgia de frontera se entiende como la "(A)cepción plural de duda filosófica, de pregunta auténtica que supone y admite diversidad de opciones".
[106] Consultar R. Galicia, "Dramaturgia hipertextual, ejemplos", p.6.
[107] R.Galicia, "Dramaturgia hipertextual, ejemplos", p.7.

> Las perlas de la virgen, aborda el encuentro y desencuentro de dos individuos para quienes el juego de la vida y la muerte resulta cotidiano, en la búsqueda de la ilusión y su confrontación en el mundo material (…) La historia zigzaguea entre el humor y lo absurdo donde presencias femeninas encarnan sueños y ambiciones de individuos como estos, enojados, delirantes, condenados a precipitarse uno en el abismo del otro.[108]

El desierto,[109] como símbolo de la "pereza viciosa", es el lugar idóneo para presentar a Ross y Polo en su desolación. La figura central, el *dilema* de dos individuos en el hartazgo de la vida diaria. La duda se acompaña de una multiplicidad de soluciones que tratan de acercarse del modo más real a la cotidianidad de la experiencia humana, desde la discontinuidad, las visiones no lineales y no predictibles. Lo *cotidiano*[110] como tema, juega un papel central para dar estructura a las formas de "lo real" planteadas por Diéguez. Según Paul Ricoeur, "[…] lo que da a la cotidianidad su carácter de *rutina* es que ella se deja aprender como doble circularidad: circularidad topográfica (el trayecto) […] (y) (c)ircularidad temporal (repetición en la que se enmarcan los tiempos respectivos de una actividad)".[111] La trasgresión y el abandono de la rutina son "modos *degradados* de la vida cotidiana".[112] Y la Dramaturgia de Frontera se ha ocupado de esos modos a partir del registro de las "practicas del espacio" plagadas del terror a la privación de la vida y del terror a la muerte.[113] Del mismo modo que Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*, nos invita analizar las "prácticas de espacio, como prácticas singulares y plurales".[114] La Dramaturgia de Frontera nos introduce en la distinción del espacio como "practicas del lugar",[115] que fijan su mirada microscópica en las relaciones humanas y afectaciones fraguadas en los lugares de violencia.

---

[108] "Enrique Mijares", en *Telón de arena*.

[109] Humberto Giannini*, La "reflexión cotidiana". Hacia una arqueología de la experiencia*, p.XIII. El "desierto", es el lugar "donde fue "descubierta" la *acedía* como pecado capital, esta pereza viciosa, que es el rechazo mismo de avanzar en la ruta. […] (S)e constituye, de proximidad en proximidad, la red de la indolencia, de la pereza, de la incuria, del "horror al vacío" (Vico), de la "tristeza del bien interno" (Santo Tomas). Al regreso de esta excavación en profundidad, la rutina se revela en su verdad disimulada, como desolación desértica" (p. XIII).

[110] Del latín *quotidianus*, lo habitual y lo diario que transcurre en un día de rutina.

[111] H. Giannini*, ob. cit.*, p.XI.

[112] *Ibidem*, p.XIV.

[113] Jean Francois Lyotard, *Lo inhumano Charlas sobre le tiempo*, p.104. […] los terrores están vinculados a privaciones: privación de la luz, terror a las tinieblas; privación del prójimo, terror a la soledad; privación del lenguaje, terror al silencio; privación de los objetos, terror al vacío; privación de la vida, terror a la muerte. Lo que aterroriza es que el *sucede* no suceda, deje de suceder" (p.104).

[114] Consultar Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, p.128.

[115] M. Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. *Idem*. Según Augé el lugar es la superficie geométrica, mientras el espacio es la práctica del lugar. *Idem*.

Sí la vida cotidiana fuera "[…] una excavación en el subsuelo […] aparentemente sin espesor",[116] ¿por qué la Dramaturgia de Frontera se ocuparía de ella?, ¿por qué entonces, la priorizaría como material potente para la reflexión de la condición humana?,[117] ¿Por qué buscaría en la continuidad lineal de la vida humana las potencialidades de la fatalidad?. Si la cotidianidad careciera de densidad, sería un completo error buscar a través de las cosas las afectaciones humanas. Al menos para la Dramaturgia de Frontera, *lo cotidiano*[118] es un de los posibles lugares para sacudir al hombre de su "yo mismo".

1.3.1 Paisajes de frontera

La noción de paisaje como rasgo visible del entorno humano y no humano, se ha convertido en el espacio habitual de los dramaturgos para ubicar físicamente la acción y la anécdota mínima de los relatos de Frontera. Paisajes desérticos de la ciudad: un deshuesadero de coches, el camino polvoriento que lleva a la parada de la ruta, la fábrica, Lomas de poleo, el piso 83 del *Empire State* que recuerdan la trasformación de la naturaleza. Paisajes naturales: el desierto, la montaña, los bosques, una playa. Vínculos naturales que expresan una relación profunda entre el pasado del *Homo sapiens* y la naturaleza. Al ser habitados, transformados, fabricados, artificiados el paisaje revela lo humano, lo siempre cambiante y ajeno, pero indescriptiblemente presente en el tiempo.

El paisaje, en su totalidad es dinámico, es flujo y materia cambiante, su tiempo es atemporal. Es noción de experiencia, es un "otro", en tanto que es un afuera que nos recuerda que hay un adentro. Es el *pagus*, la materia cruda antes de ser domesticada, salvaje porque siempre hay un afuera,[119] el "[…] afuera de lo cercado, lo cultivado, lo formado".[120] Es también, como lo menciona Lyotard un encuentro concreto y diferenciable entre contenidos y formas. No es objeto ni sujeto, es experiencia vivida. Lo vivido que revela "[…] las actitudes sociales y el

---

[116] H. Giannini, *ob. cit.*, p. XI.

[117] H. Giannini, *ob. cit.*, p.17. Según Giannini, el movimiento reflexivo ""a través de otras cosas", regresa constantemente a un mismo punto de partida (espacial y temporal)" (p.17).

[118] "Alejandro Román", en Dramaturgia Mexicana, p.178. Román afirma que su "[…] obra pretende ser la pesadilla cotidiana hecha metáfora, la verdad que se oculta entre las líneas de la realidad, que corresponden a un orden metafísico que sólo se puede revelar mediante la metáfora del arte" (p.178).

[119] Consultar J.F. Lyotard, *ob. cit.*, p.190.

[120] J.F. Lyotard, *ob. cit.*, p.192.

proceso material"[121] del hombre. El paisaje natural o artificial, es presencia y ausencia,[122] porque narra y nos muestra lo indecible. En el paisaje no hay un centro tiránico para la narración. Los paisajes de frontera tiene su propio espacio, su propio tiempo, porque son el lugar para todo lo imaginado y deseado, son signo y escritura, son formas e imágenes. Son, continuando con Lyotard "entrevisiones o entretoques, que ciegan y anestesian"[123] nuestros sentidos.

En *Ánima sola* Carmen evoca los momentos de felicidad que vivió en su infancia a lado de su abuela Rafaela, a pesar de la pobreza y de la desilusión, los cafetales fueron su único hogar:

CARMEN:[124]
[…][125]
….
Entonces quiero escapar
quiero regresar a los cafetales de Córdoba
allá donde nací
entre árboles de naranjas y cañaverales
allá en el Barreal
por los rumbos de Santa Leticia
correr en el atrio de la iglesia en medio del campo
ordeñar las vacas
y tomar café recién tostado que hace la abuela Rafaela
pero esos son sueños…

Carmen recuerda los cafetales de Córdoba mientras cruza el lugar de lo indestinado,[126] el "yonque de Anapra". Se hunde en la masa espesa de los cafetales. Huir de los márgenes de Juárez, sería lo más cercano a alcanzar el lugar destinado, pero el pasado se hace presente, quedándose ahí como olor a café recién tostado.

[121] Camilo Contreras Delgado, "Pensar el paisaje. Explorando un concepto geográfico", p.67.
[122] J.F. Lyotard, *ob. cit.*, p.189.
[123] *Ibidem*, p.192.
[124] Román, *Ánima sola*, p.22.
[125] Se omite texto.
[126] *Ibidem*, p.186.

1.3.2 Territorio de frontera: "agenciamiento" del deseo

En el siglo XXI, el debate de la importancia del territorio geográfico, simbólico y virtual en los imaginarios de frontera, se abren camino en la dramaturgia mexicana al mostrar la "[…] naturaleza de las relaciones entre la realidad, el lenguaje, la historia y el sujeto".[127] Desde la geografía crítica,[128] el entendimiento del territorio apela por una "[…] construcción social resultado de las relaciones de poder […]".[129] Desde la "teoría de las multiplicidades",[130] propuesta por Deleuze y Guattari, el "territorio" "[…] no implica un devenir unitario común, sino un devenir múltiple […]",[131] porque es "agenciamiento",[132] el "[…] entremedio, que sostiene todas las relaciones […]",[133] porque "incluye componentes heterogéneos, tanto de orden biológico como social, maquínico, gnoseológico, imaginario",[134] construidos desde un pensamiento plural.[135]

Los personajes descritos por la dramaturgia de frontera se adhieren a problemas simultáneos vinculados al espacio (geográfico, simbólico y virtual) como: la perdida o abandono del lugar de origen, y con ello la perdida del vínculo natural; los desplazamientos forzados, que obligan a las comunidades a dejar sus tierras y sus sostén económico, la violencia dentro de los entornos marginales, los feminicidios, la migración con consecuencias políticas, económicas,

---

[127] María Teresa Herner, "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari", p.160.

[128] Cécile Gintrac, "Las aportaciones de la geografía radical y la geografía urbana crítica anglosajona a la teoría urbana", p.56. La geografía crítica se basa en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Su origen se sitúa en 1980, como postura radical y contraria a la geografía tradicional. Emerge junto a la geografía del comportamiento y la geografía humanista o geografía social y la nueva geografía cultural. Su exponente en América es el geógrafo brasileño Milton Santos. Se define como "plural, geografía de las minorías, geografía feminista o geografía postcolonial, pero también como una nueva geografía económica" (p.56).

[129] *Ibidem*, p.165.

[130] Deleuze y Guattari citados en Herner, *ob.cit*., p.161. Deleuze y Guattari definen la teoría de las multiplicidades como, *"procesos que se producen y aparecen en las multiplicidades" estas "no suponen ninguna unidad, no entran en ninguna totalidad y tampoco remiten a un sujeto"*(p.161).

[131] Anne Sauvagnargues, *Deleuze del animal al arte*, p.86.

[132] Humberto Sabatini citados en Herner, *ob.cit*., p.164. Sabatini retoma el concepto de "agenciamiento" de Deleuze y Guattari, y explica que "Todo agenciamiento es colectivo y pone juego poblaciones, multiplicidades, afectos, intensidades, territorios. Siempre hablamos, accionamos y pensamos desde un agenciamiento, es la línea imperceptible que atraviesa las ideas, los cuerpos, los elementos en juego, es el entremedio, que sostiene todas las relaciones" (p.164).

[133] *Idem*.

[134] *Idem*.

[135] Deleuze y Guattari, Mil mesetas, p.25. La pluralidad del pensamiento que proponen Deleuze y Guattari es consecuencia del modelo del rizoma que ellos proponen en el libro de *Mil mesetas*, "[…] el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes" (p.25).

sociales y culturales complejas tanto para quien emigra como para el Estado; la ocupación de los entornos virtuales como un medio para ejercer la violencia o como el lugar de refugio a la soledad o entretenimiento de adolescentes y adultos, entre otros problemas.

La dualidad y/o multiplicidad de la vivencia del "territorio de frontera" en los personajes comprendidos como "seres de frontera" –que nos ocuparemos en el capítulo 2– se enuncian en algunos casos a partir del territorio geográfico, como lo hacen Carmen, Erika y Adriana, las protagonistas de *Ánima sola*. Todos los personajes sin excepción, interactúan con el territorio simbólico y virtual que puede o no, estar ligado al espacio de la frontera norte de México. En este sentido, el territorio es "[…] relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido […]".[136] Estos territorios se ponen en práctica con lo que Guattari llama "deseo social", que nada tiene que ver con la carencia de algo sino con la producción y la voluntad de poder, porque el deseo produce nuevos "agenciamientos" que hay que entender desde "[…] un nivel prepersonal, de las relaciones de identidad o de las relaciones intrafamiliares, así como en todos los niveles del campo social",[137] porque el deseo no corresponde a un individuo sino a la "formación colectiva de deseo". Si bien, el deseo "puede orientarse hacia la construcción de nuevos territorios y de otras maneras de sentir las cosas, es igualmente posible que, por el contrario, sea reorientado en cada uno de nosotros hacia una dirección microfascista".[138]
En *Ánima sola*, Adriana es acusada por Marlene de filtrar información a su supuesto amante, un militar que anda detrás del Águila, él sediento de venganza la levanta afuera de su casa, mientras ella fumaba un cigarrillo *Marlboro light*. Varias horas pasaron para que Adriana llegara a las playas de Rosarito. Amordazada, esposada, con la nariz fracturada, tirada en la playa, desnuda y a punto de presenciar lo inesperado:[139]

ADRIANA:

[…][140]

…

Y de pronto

[136] M.T Herner, *ob.cit*., p.166.
[137] Félix Guattari, *Cartografías del deseo*, p.282.
[138] *Ibidem*, p.277. El "microfacismo" hace referencia a una serie de formas de violencia dadas en las relaciones humanas, que puede presentarse en las relaciones familiares, laborales, de pareja y sociales. El fascismo, en este sentido ya no es un sistema político con una superestructura, es un aspecto presente en la vida social que trata de truncar todas las formas de libertad y líneas de fuga de los sistemas.
[139] Román, *Ánima sóla*, p.64.
[140] Omisión de texto.

de las entrañas del mar
media centena de calamares gigantes
como de un metro de largo
son arrojados hacía la playa
justo a lado mío
justo a donde los sicarios me tienen sometida
a su asquerosa lujuria
los calamares vienen heridos
como yo
los calamares aletean en sus últimos estertores de vida
como yo
el Águila saca un celular
me graba desnuda
graba a los calamares

El "agenciamiento mujer-calamar":[141] Ella, espera que esos moluscos gigantes desde su capacidad camaleónica devoren con sus dientes afilados a los sicarios, que sean ellos quienes la salven de la desgracia. Pero los calamares heridos de muerte, solo pueden oler la sangre del cuerpo amordazado de Adriana. Entonces, no les queda más a la mujer-calamar, calamar-mujer que compenetrarse como masas flácidas y sangrantes en las "entrañas del mar".
Desde el collage tonal[142] que nos propone Román, el lector se enfrenta a otras maneras de sentir, a nuevos "agenciamientos" o territorios de deseo.

A partir de Deleuze y Guattari, la perspectiva de la noción de "territorio" se abre como líneas de fuga al movimiento humano, a la interacción social de los cuerpos, a los imaginarios y al espacio virtual, excediendo así, al individuo y su medio, y la relación entre ambos.[143] En su movimiento más intimo, la Dramaturgia de Frontera abandona la territorialidad de la

[141] A. Sauvagnargues, *ob.cit.,* p.88. Desde las culturas más antiguas el hombre y el animal establecieron una relación de simbiosis social. Según Deleuze, en las sociedades modernas el animal se ha convertido en una pieza del "agenciamiento social".[141] Sauvagnargues, explica tal agenciamiento desde el "devenir-caballo": mientras "[…] el hombre va domar sus propias fuerzas "instituvas", […] el animal le transmite fuerzas "adquiridas"" (p.88). La cadena de aprendizajes se tergiversa; entretanto el caballo pone en práctica lo que ha aprendido del hombre, el humano por su parte, debe controlar su miedo y manejar su fuerza física al montarlo. En tanto que el hombre necesita del animal y el animal de él, la simbiosis social se cumple.

[142] Nos referimos con "collage tonal" a la manera en que las palabras se despiden de su función aurática en el texto, ya que el autor ensambla las palabras a modo de conseguir una uniformidad tonal en sus enunciados.

[143] M.T Herner, *ob.cit.,* p.161. La cita original dice: "*El territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos; por eso el agenciamiento va más allá también del simple "comportamiento'*"" (p.161).

"frontera" como espacio geográfico para construir nuevos territorios vinculados al deseo, ocurriendo dos movimientos, la desterritorialización de los "agenciamientos" y la reterritorialización de los nuevos "agenciamientos" de los deseos del hombre contemporáneo,[144] que delatan el contraste humano: convivencias conflictivas y simultáneas, que guardan relación con el movimiento físico, simbólico y virtual no solo de los individuos sino de las colectividades.

1.3.3 El límite. Condición de frontera

El *limes* o límite como espacio de mediación, de contacto y de enlace, en donde se expresa lo civilizado –la ley– y lo incivilizado –el caos–, es siempre un espacio de correlación: es un mundo con respecto de otro,[145] exponencialmente unido y dividido una y otra vez, susceptible de ser habitado por el "ser de frontera", quien es consciente de los dos espacios que articulan el límite. El primero, el lugar donde ocurre la experiencia de mundo y donde advertimos los objetos; el segundo, el espacio de lo "impenetrable" que contiene todo aquello que resulta difícil de conocer: el cerco hermenéutico. Tal sitio, "[…] se halla fuera de la experiencia de los objetos sensibles; no puede comparecer en el marco del decir y el significar".[146] Desde el múltiple panorama temático que propone la Dramaturgia de Frontera, resulta imperante indagar la noción de límite, de transitarlo para entender cómo se hace habitable lo inhabitable (la zona de frontera), como razón primera para responder qué es lo humano y su condición dentro de un entorno de violencia y de suma crueldad de la que el hombre es participe. Para Teresa Guardans la "condición de frontera" se expresa en el "ser de frontera" (o el ser que habita el entremedio):

> […] un universo de sentido al que llamamos mundo, el ámbito en que se desenvuelve nuestra existencia en un universo con sentido: cerco del aparecer. Más allá de la construcción de sentido, (se encuentra) […] el existir en su radical independencia respecto a cualquier modelación, lo *absolutamente heterogéneo*: el cerco hermético.[147]

---

[144] Según Deleuze y Guattari los conceptos de territorialización y desterritorialización se dan en completa relación y son fundamentales para comprender las prácticas humanas contemporáneas.
[145] Adriana Renero, "¿Qué es el límite?", s/n.
[146] A. Renero, *ob.cit.,* s/n.
[147] T. Guardans Cambó*, ob.cit.,*, p.11.

Según Guardans, "[…] lo que construye […] (la) zona de frontera es la forma, el modo, la experiencia en la que llega a darse la conciencia de la doble dimensión, la revelación del cerco hermético en el cerco de la vida".[148] En este sentido, los discursos heterogéneos de los autores de Frontera se construyen desde la "doble experiencia humana de la realidad",[149] en tanto que son capaces de mostrar lo "otro" del aparecer como condición prolongada de la vida desde una realidad lingüística, que de acuerdo con Mijares […] han sabido encontrar […] la posibilidad de reflexionar acerca del ser humano de hoy, ser social por naturaleza, reflexionar acerca de los dilemas que encuentra a cada paso y de las múltiples opciones que se derivan de ellos a fin de estar en condición de prolongarlas a su realidad […][150] cargada de contradicciones.

En el siguiente fragmento de *Ánima sola*, Carmen narra la sobrevivencia diaria de ella y su hijo José en *Rancho Anapra*[151] (colonia que hace frontera con los estados de Texas y Nuevo México, su calle principal conecta con el puente internacional de Santa Teresa).

III

CARMEN:[152]

Salgo del cuarto de madera y cartón en el que vivo
deja la puerta bien cerrada con cadena y candado
dejo a José, encadenado, resentido, solo … pero seguro
el polvo de esta calle sin pavimento se a tragar mis
botas de trabajo
son las cinco de la mañana en la colonia Rancho de Anapra
mis pasos se arrastran entre estas cortinas de coches viejos
monstruos marinos de piel oxidada
monstruos que amenazan con caerme encima
coches que me parecen una fatal advertencia…

[148] *Idem*.
[149] Frase utilizada por T. Guardans Cambó. *Idem*.
[150] Enrique Mijares, *Dramaturgia en contexto I: una conquista memorable*, p.339.
[151] "Anapra. La realidad y contexto", en Las hormigas comunidad. Anapra es una de las colonias pertenecientes al distrito 1 de Ciudad Juárez, catalogada de escasos recursos económicos. Al menos el 49% de su población es foránea, provenientes de comunidades de los estados de Coahuila, Durango, Zacatecas, Chiapas, Oaxaca y Veracruz. Tan solo 6 de las 60 calles de esta colonia están pavimentadas. La mayoría de las familias no cuentan con servicio de drenaje. 6 de cada 10 familias tienen un integrante trabajando para la industria maquiladora, y una ruta que los conecta con la ciudad.
[152] A.Román, *Ánima sola*, p.33.

La perspectiva del "límite" expresada por Carmen desde su habitar y tránsito diario, la hace participe de la "condición de frontera" espacio temporal que no solo atiende al orden geográfico de Anapra, sino también al orden simbólico y virtual de las sensaciones y percepciones descritas como "fatalidades", que encierran modos de estar, de vivir, de habitar, de transitar, de sentir los espacios físicos o virtuales, públicos o privados, relacionados con el mundo de la violencia contemporánea. Las problemáticas presentadas por Carmen y los demás personajes de Frontera no tienen su origen en la psique humana, sino en el espacio de tránsito caracterizado por la amenaza constante de la interrupción de la libertad humana. Según Augé, en esos lugares "nos eternizamos"[153] porque son prisiones físicas y simbólicas. La situación de Carmen y José como "seres de frontera", se torna como una serie de afecciones atravesadas por la violencia, porque cualquier decisión que tomen pondrá en riesgo sus vidas. En tanto que están desposeídos de los tres espacios que competen a la condición humana: el espacio privado, el público y el social.

Indudablemente, temas como la trata de blancas, el tráfico de drogas, los asesinatos a sueldo, la inmigración, la prostitución, los feminicidios, entre otros fenómenos, refuerzan los relatos de violencia en tanto que funcionan como el marco decisivo para la descripción de "seres" marcados por la fatalidad. La evolución epistemológica de la "frontera" como concepto y su profundización en dicha dramaturgia, nos ha permitido introducir una mirada teórica desde la filosofía, la antropología, la biología, la geografía crítica, la política, las ciencias sociales y los estudios culturales para estudiar la existencia y las afectaciones de los "seres de frontera y habitantes del límite".

[153] M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.11.

Capitulo 2. **Alejandro Román. Dramaturgia en contexto de frontera**

2.1 Alejandro Román Bahena, el autor

> Soy un hombre que escribe teatro, en estos tiempos de carestía, de crisis, descomposición social y humana. Escribo teatro, en estos tiempos en que el río anda tan revuelto, escribo más allá de un simple ejercicio o experimentación. Escribo teatro en estos tiempos en que México se tiñe de rojo, obedeciendo a un orden ético, a un legítimo compromiso social, a un soberano compromiso con el arte, un acto de fe, un compromiso en el que no habla el autor, si no la sociedad de mi tiempo. El teatro que escribo, pugna por la memoria, escribo en busca de un espacio de reflexión crítica sobre los hechos de violencia de mi país escribo, desesperado, en busca de respuestas. Escribo porque lo cotidiano ya no tiene sentido
>
> Alejandro Román[154]

Alejandro Román Bahena, nacido en el año de 1975, es originario de Cuernavaca, Morelos. Egresado del Centro de Arte Dramático y Estudios Escénicos Especializados Seki Sano. En el año 2012 fue becario del Programa Iberescena en el rubro de Residencia de Creación Artística en España. En el 2006, el FOECA-Morelos le otorgó la beca en la categoría de Letras y Dramaturgia, y en el 2004 obtuvo la beca de la Fundación para las Letras Mexicanas. Sus textos han sido montados en Argentina, Alemania, Canadá, Estados Unidos de Norteamérica y México. Hasta la fecha sus obras premiadas son: *Blanco con sangre negra*, Premio Casa de las Américas de Cuba 2014, *Cuerpo caído*, Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera 2012, *Perlas a los cerdos*, tercer lugar del Premio Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz 2011; *Fuera de límites*, Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera 2010; *Ánima sola*, Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda, 2010; *De sangre caliente*, Premio Nacional de Dramaturgia Wilberto Cantón 2009; *Aullido de mariposas*, Premio Nacional de Dramaturgia Fernando Sánchez Mayans 2009; *El cruce*, Premio Nacional de Dramaturgia Óscar Liera 2008; *Línea de fuego*, Premio Nacional de Dramaturgia Óscar Liera 2007; La Misa del Gallo, Premio Nacional de Dramaturgia Fernando Sánchez Mayans 2007, *La Paz Violenta* Mención Honorífica del Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera 2007; *Cielo Rojo*, primer lugar en el Certamen Nacional de Dramaturgia UANL 2006,

[154] "Román Alejandro", en Dramaturgia Mexicana.

Suite 777, primer lugar en el Primer Concurso Nacional de Teatro Unipersonal Víctor Hugo Rascón Banda 2004. *Coppertone*. Ganadora del quinto lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Nuevo 2004. *Red Label*, mención honorífica en el Cuarto Concurso de dramaturgia UAM-Xochimilco 2005. *Coca light*, mención Honorifica en el Tercer Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Nuevo 2002. Sus influencias estilísticas son Thomas Bernhard, Anja Hilling, Sara Kane y Heiner Müller, por la afinidad que siente hacia los universos y los paisajes interiores que estos dramaturgos, poetas y novelistas describen.

Alejandro Román es una voz que emerge del centro del país, perteneciente a la "Sexta generación[155] de dramaturgos mexicanos postUsigli,"[156] llamada así por Fernando de Ita (crítico teatral y periodista cultural mexicano) en el año 2005,[157] dentro del ciclo de lecturas dramatizadas en la Casa del Lago Juan José Arreola de la UNAM, con el nombre de Dramaturgia Mexicana Contemporánea, recuperada y editada en el libro que lleva el mismo título. La sexta generación, incluye a un grupo de jóvenes dramaturgos, que según de Ita estaban en la búsqueda de renovar el canon dramático y la estética del teatro mexicano, influenciados ya no por la tragedia griega de Esquilo sino por la estructura del comic:[158] fragmentada, discontinua, en forma de viñetas, de estructuras absolutamente hipertextuales; de índole comunicativo, ideológico y tecnológico, con una estética de mezcla iconográfica y virtual, que si bien hay que decirlo, son elementos formales que forman parte de la dramaturgia actual.

Román cuenta con una extensa producción de obra realizada en más de una década –casi toda premiada y publicada. Para esta investigación, nuestro interés radica en el tipo de problemáticas de violencia social que aborda el autor a modo de autointerrogación, que hace llegar al lector con el fin de reflexionar sobre ¿qué es lo humano?, sus límites y los límites con el otro. Además de indagar sobre los afectos y las sensaciones de los cuerpos que viven y ejecutan la experiencia sistemática de la violencia, a modo de una muerte próxima. En este

[155] Se incluyen a esta generación Edgar Chías, Denisse Zúñiga, Luis Ayhllón, Noé Morales, Mario Cantú Toscazo, Abraham Wirth, Enrique Olmos.
[156] Fernando de Ita, "Dramaturgos jóvenes sólo recrean realidad violenta", en *El Universal*.
[157] En el año 2006 Fernando de Ita fue galardonado con la Medalla Xavier Villaurrutia como reconocimiento a su carrera, en el marco de la XXVII Muestra Nacional de Teatro.
[158] Silvia Ortega González, "Estética del comic", *Revista de Filosofía Facótum*, p.1.

sentido, escarba en la globalidad y complejidad de la barbarie, para mostrar la visión tanto de quien la recibe como de quien la ejerce. En medio de tales consideraciones nos surge la pregunta, cómo describir la condición humana del siglo XXI, si nuestro existir y estar en la Tierra está supeditado a la experiencia fragmentada, dilatada, trasgredida por la vorágine de la urgencia de vivir bien. Porque en estos tiempos, un día es todo y nada a la vez.

La dramaturgia de Román, disecciona quirúrgicamente las acciones de los principales actores de la violencia en México, el Estado y los grupos delictivos, quienes han montado los grandes actos de brutalidad a manera del "gran teatro del mundo",[159] recordemos los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, los más de 300 cuerpos –según datos oficiales– encontrados en fosas clandestinas de 11 estados de la República, los periodistas torturados, mutilados y asesinados por el gobierno de Veracruz en el sexenio de Javier Duarte (2011-2016) entre otros, todos perpetrados en el espacio público. Román, desde su habilidad literaria ha multidimensionado las caras de la crueldad humana para hacerlas el lugar de la reflexión, pero ahora si, desde el terreno del teatro a manera de relatos, testimonios situados en lugares reales con personas conocidas de la esfera pública (políticos, narcotraficantes y gente del espectáculo). Su obra está compuesta por acontecimientos de horror o de barbarie –como él le llama– vividos en América, África, Asía y Europa a causa de las guerras silenciosas, no declaradas o no confesadas por el Estado, accionadas desde el interior de una nación. Sucesos de violencia que han fracturado las relaciones internas y externas entre los países de todo el mundo. Por ejemplo, México y la "guerra contra el narcotráfico" de consecuencias catastróficas para la población. Según el INEGI entre el 2007 y 2012, 121 mil 163[160] personas fueron asesinadas como consecuencia de la "Guerra". Otro caso, la región de Catatumbo Colombia que lucha en contra de los guerrilleros para defender sus tierras del narcotráfico, de las empresas de cultivo de palma y de la extracción de minerales; China y el monopolio de extracción de minerales raros para uso en la tecnología está causando serios daños en la salud de los trabajadores. En España, los ciberataques con el gusano informático *I Love You*, causaron daños económicos valorados en 15.000 millones de dólares en el año 2011. Así, innumerables ejemplos posibles de citar que ocurren ahora mismo en todo el mundo.

[159] Obra de teatro del género auto sacramental, de Pedro Calderón de la Barca. Fue publicada en 1655. El tema fundamental es la vida humana vista como un teatro, en donde cada persona representa un papel.
[160] Consultar Alejandro Hope, "Los 300 mil muertos", en *El Universal*.

Continuando con Román, observamos que a partir del año 2012, el autor expandió los límites temáticos de su dramaturgia con dos obras: la primera, *Blanco con sangre negra* (2014), situada en Benin, país al oeste de África y Tenerife, España, para tratar temas de migración y xenofobia. La segunda, *Cuerpo caído* (2012) ubicada en tres lugares: Cuernavaca Morelos, la sierra de Guerrero y Nueva York, para tocar los siguientes temas, la identidad en las redes sociales y en los entornos virtuales, el desplazamiento humano forzado por el narcotráfico con fines económicos –otro caso de guerra silenciosa en México–, y por último, los nuevos imaginarios sociales de violencia del siglo XX acontecidos después de la Segunda Guerra Mundial. Aparentemente la desconexión entre los temas y la ubicación geográfica es inminente, sin embargo lo más interesante del autor, es su destreza para entretejer los hilos de los relatos hipertextuales,[161] las conexiones –directas o indirectas– que solo son posibles de dilucidar casi al final de la obra; a veces un personaje es el vínculo, otras el lugar, pero también las historias que se entrecruzan con el transitó simultáneo de identidades o con el recuerdo de alguien o de algo, que se hace presente como espacio dilatado y visible en la mente de alguno de los personajes como historias discontinuas de la vida diaria.

2.1.1 La plasticidad del concepto "frontera" en la dramaturgia de Alejandro Román

Las fronteras de Román a veces son espacios abstractos, y otras, lugares desdibujados, pero siempre abiertos a la lectura polisémica del lector y/o espectador. No hay descripciones detalladas, solo dos o tres palabras, o enunciados cortos: "Un basurero en Tijuana, Un yonque en Ciudad Juárez, Una brecha desolada en la Costa Grande guerrerense, Todo y la nada a la vez…".[162] Son los no-lugares,[163] los intersticios, el enmedio habitado por los "seres frontera o los seres mismos" en su condición limítrofe y fronteriza (racional y real), es decir "[…] ser como *ser del límite*. Y la inteligencia o razón, […] como inteligencia acorde a dicha definición del ser; o como razón, o *lógos*, ajustada a dicho ser limítrofe",[164] expresados en la dramaturgia del autor como proyecciones del pensamiento, disparadas, irradiantes, hipertextuales y heterogéneas. Estéticamente, el habitar la frontera se constituye como el límite de nuestra

[161] J.f. Lyotard, *ob.cit.*, p.70. Retomamos la definición de relato dada por Lyotard "[…] los relatos son como filtros temporales cuya función es transformar la carga emotiva ligada al acontecimiento en secuencias de unidades de informaciones susceptibles de generar, finalmente, algo así como el sentido" (p.70).
[162] A. Román, *Ánima sola*, p.11.
[163] Marc Augé propone el concepto de los no lugares como lugares transitorios y despersonalizados.
[164] E. Trías, *ob.cit*., p.26.

propia condición gestada entre la Naturaleza y el Mundo que da soporte y sostén al universo de sentido y significación[165] del "ser de frontera". Es el lugar idóneo para el desbordamiento del límite humano e inhumano. Es decir, nos acerca a "[…] una ética sobre lo que podemos saber acerca de ese perpetuo enigma que constituye *lo que somos*",[166] necesaria para indagar en la incertidumbre contemporánea, en la sombra de lo privado, lo público y lo social, en las relaciones quebradas por la violencia, en el achicamiento y desborramiento de lo que entendemos como humano.

La frontera, como el lugar de lo cotidiano –de lo habitual y lo diario no solo en la esfera privada y pública, sino también en la social– y de lo comúnmente violento del siglo XXI, se expresa en las obras de *Cielo Rojo*, *Mastercard*, *Línea de fuego*, *La paz violenta y La Misa del Gallo*. Muy lejos del aleccionamiento, de la confrontación de los valores morales, del bien y del mal, el autor abre a la reflexión a uno de los actores principales de los gobiernos, el miedo, a través del ejercicio de las políticas de la muerte y las teatralidades del horror, vinculadas según Diéguez al "[…] ejercicio y la diseminación del terror por todos los medios posibles que aseguren un espacio de muerte y miedo".[167] Achille Mbembe, desde la noción de "necropoder" propone "[…] repensar el actual despliegue soberano de los poderes de la muerte, […] como manifestación específica del terror actual".[168] Es así, que el miedo exteriorizado primordialmente en las esferas pública y social, se expresa como la "angustia provocada por la presencia de un peligro real o imaginario",[169] funcionando como mecanismo de control –que se ha venido experimentando desde la ejecución de Luis XVI en 1793, en la entonces llamada Plaza de la Revolución de Francia–,[170] introyectado en la subjetividad del hombre contemporáneo, debilitando no solo la voluntad del ser, porque lo paraliza, lo atraviesa y lo despoja de su "ser yo mismo", orillándolo a vivir la experiencia de la

[165] Consultar E. Trías, *ob.cit*., p.52.
[166] *Ibidem*, p.20.
[167] I. Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del horror*, p.72.
[168] Mbembe citado en I. Diéguez, *Ibidem*, p.73.
[169] Definición tomada de la RAE, en "Real Academia Española".
[170] Foucault citado en I. Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del horror*, p.73. Según Foucault "una de las transformaciones más masivas del derecho político del siglo XIX consistió, no […] exactamente en sustituir, pero sí en completar ese viejo derecho de soberanía –*hacer morir o dejar vivir*– con un nuevo derecho, que no borraría el primero pero lo penetraría, lo atravesaría, lo modificaría y sería un derecho o, mejor, un poder exactamente inverso: poder de *hacer morir* y *dejar vivir*. Luis Augusto de Borbón (o Luis XVI) muere en la guillotina el 21 de enero de 1793 en manos de los revolucionarios, al grito de ¡Viva la República! (p.73).

fragmentación a manera de una muerte inminente. Y en este sentido, nos permite pensar desde el terreno de la ética, el "ser de frontera" y la condición humana en su doble habitar, como:

> Un habitante del límite […] (,) en razón de su natural *libre* (asegurado por esa misma condición limítrofe) *dispone de la posibilidad (temible) de contra-decir su propia condición*; y de generar en sí y en torno suyo, o en su propio mundo de vida, lo que debe ser llamada la sombra interna del carácter y condición del ser humano: es decir el comportamiento *inhumano*.[171]

Según el autor, las obras citadas están más cerca de la estructura del narco-corrido que de la obra dramatúrgica como tal, "[…] porque se ocupa(n) de abordar temas de gente de extracto popular y narra historias terriblemente humanas que generan un espacio de identificación con el público".[172] No es de extrañar, encontrar en éstas y en el resto del trabajo de Román, traslados continuos de la realidad a la ficción, traducidos como formas de "lo real" –propias de la dramaturgia contemporánea–, o fragmentaciones discontinuas de la realidad, definidas por el mismo autor como, "vitrinas […] (que) como si fuera una carnicería, se exhiben al descubierto los más profundos rincones de la condición humana […]",[173] que testimonian la atrocidad de la cual los gobiernos son los protagonistas.

La obra *Cielo Rojo*, se desarrolla en "*Dos viviendas en algún lugar de Uruapan, Michoacán*".[174] Relata los horrores de la "Guerra contra el narcotráfico", detonada –como habíamos mencionado– por Felipe Calderón en el 2006, mismo año en el que el autor le da contexto a su obra.

En la obra *Cielo rojo*, Zaira es una joven de 23 años, trabaja en el bar *Sol y Sombra*, lugar al que acude la gente de "la familia michoacana". Desde muy joven, se inserto en el medio del baile del *table dance*. Ella está sola, no tiene familia y en la única mujer que confía es en Eva, la matrona del lugar, que como ella es huérfana y empezó en el negocio desde que era adolescente.[175] Las dos mujeres se encuentran muertas de miedo, refugiadas en una vivienda después de haber estado presentes en el ajuste de cuentas entre dos grupos de sicarios. Ahora

---

[171] E. Trías, *ob. cit.*, p.31.
[172] Ricard Salvat, "Entrevista a Alejandro Román".
[173] *Idem*.
[174] A. Román, *Cielo Rojo*, p.3.
[175] *Ibidem*, p.6.

mismo, Zaira teme ser testigo de su propia muerte. Sin embargo, como lectores no conocemos su estado real, no sabemos si el miedo la tiene "seca" como ella dice, o ya es parte de esas cabezas que rodaron sobre la pista del bar *Sol y Sombra*. Es septiembre del 2006, 1:30 A.M:

Zaira:

Fuimos testigos

Lo saben

Lo vimos todo

Van a querer que declaremos en la Procu…

Querrán saber si reconocimos a alguien…

Aquellos no querrán que soltemos la sopa.

Yo no quiero terminar como la Rebeca.

Embarazada.

Sin cabeza.

Sin vida.

Tirada bajo un puente…

¡Yo no ví a nadie!

Traían la cara tapada.

¡Yo no ví a nadie, carajo!

Todo era tan borrosos.

Todavía me siento ahí.

Las formas de "lo real" en *Cielo Rojo* rememoran uno de los primeros acontecimientos violentos registrados en Uruapan, Michoacán. Días anteriores al suceso, se reportaron tres sujetos desaparecidos. El 7 de septiembre del 2006, a la una de la mañana llegaron al bar *Sol y Sombra* ubicado en la carretera Uruapan-Pátzcuaro, un grupo armado de 20 personas, vestidos de negro con pasamontañas, abrieron fuego y exigieron a los presentes tirarse al piso:[176]

Primero hubo muchos balazos afuera del bar.

Una tormenta de balas en la puerta del antro.

Una ráfaga constante.

Parece que todavía la escucho.

Parece que todavía no para…

Entonces entraron…

[176] Jaime Márquez, "Decapitan a 5 en Uruapan, turan cabezas en un bar", en *El universal.*

Muy bravos.
Briosos.
Una manada de caballos desbocados.
Sombras moviéndose como en rito.
Así se mueven los militares en la sierra.
Así mismo buscan a los gomeros en el monte.
Así es como buscan y encuentran la muerte.
Cierro los ojos.

Los sicarios arrojaron cinco cabezas humanas al centro de la pista de baile, contenidas en bolsas negras, tres de ellas correspondían a los desaparecidos. Antes de retirarse, dejaron una cartulina blanca sobre la pista que decía: "La familia no mata por paga, no mata mujeres, no mata inocentes, se muere quien debe morir, sépanlo toda la gente, esto es: Justicia divina".[177] De esta manera, el cartel de la "Familia michoacana" le declara abiertamente la guerra al grupo de los Zetas ubicados en Michoacán:

Estoy ahí de nuevo.
Desnuda.
Bocabajo.
Sobre el piso frío.
Los disparos del Ak 47 retumban en mis oídos.
Caen pedazos del plafón del techo a mi alrededor.
Hay una aguacero de casquillos percutidos…
¡Te juro que yo no reconocí a nadie!
Sólo estaba desnudándome.
Sólo estaba ganándome la vida.

Días después del suceso, se reporto el cuerpo de una mujer sin cabeza tirado desde un puente peatonal. Probablemente, pudo ser Zaira o Eva (la mami) como la llamaban en el medio, o alguna otra bailarina involucrada con algún narcotraficante, o simplemente una mujer que estaba en el lugar equivocado.

[177] *El universal. Idem.*

La perspectiva crítica que Román propone al lector y/o espectador se encamina en profundizar en el conocimiento de un sector de la sociedad en descomposición, que promueve como medio de sobrevivencia la violencia autoinfligida, la interpersonal y la colectiva para garantizar su derecho a la vida. La producción dramatúrgica del autor es parte del fenómeno de Teatro de Frontera, en tanto que aborda el concepto de "frontera" desde tres ejes. El primer fundamento es la "frontera" como el lugar donde habitan los "seres de frontera". Segundo, la "frontera" como espacio, es decir el lugar donde los "seres de frontera" viven la sensación de "una muerte siempre amenazante" que explicaremos más adelante. Tercero, estos "seres" se ven así mismo como "cuerpos del límite" anclados en el "presente permanente", en tanto que "esos seres", desde su condición humana y su comportamiento inhumano rechazan el pasado y no visibilizan el futuro.

También analizamos la noción de "frontera" desde la filosofía del límite de Eugenio Trías, en este sentido la obra de Román expone tres rostros del sujeto: "El sujeto "ligado" a la Naturaleza, el sujeto […] religado hacia […] lo que está más allá del Mundo, y el sujeto que ha de dialogar y entrar en tensión con los otros dos (sujetos) […]".[178] Porque no se puede ser sujeto reducido a la mera Naturaleza, pero ha de reclamar de ella lo que lo constituye. Debe ser sujeto, en tanto lo racional y lo real se hacen presentes para comunicarse con el exterior, con el otro, porque de ello depende la acción ética del buen vivir[179] y la virtud humana. Para Trías, la definición aristotélica de "[…] virtud anticipa el concepto de límite (propio de la condición humana): la virtud es aquella *determinación* que establece límites entre un exceso y un defecto […]".[180] Según Aristóteles, la virtud intelectual (dianoética) es la que distingue ese "justo medio" "[…] entre dos extremos de indeterminación amorfa: la inteligencia práctica […] que hace posible la *elección* apropiada, previa deliberación en relación a las posibilidades que se ofrecen (como medios, para que esa conducta virtuosa se produzca o se consolide

[178] Silveri Sánchez Corredera, "Filosofía española. Materialismo filosófico y Eugenio Trías. Pinceladas", en Nodulo.

[179] E. Trías, *ob.*cit., p.36. "Aristóteles concibió el fin que justifica la orientación ética de la acción, o de la *praxis*, como "buena vida". A tal finalidad se orienta la conducto "virtuosa": la que sabe determinar su acción a través de deliberaciones y elecciones que permitan consolidar disposiciones o hábitos orientados por una Inteligencia práctica, o uso práctico del *lógos*, que sabe discernir la Medida ajusta de lo humano, de-limitándolo de las dos formas posibles (defectiva y excesiva) del comportamiento *inhumano*" (p.36).

[180] *Ibidem*, p.44.

(como disposición y hábito).”[181] En los siguientes puntos (2.2. 2.3, 2.4 y 2.5) analizaremos el concepto de “frontera” expuesto en la obra de Román desde cuatro aspectos: el tema, la sensación, el espacio y el tiempo a partir de dos textos del autor, *Ánima sola* y *Cuerpo caído*.

2.2 El “tema”: el ser de frontera

Las obras de Alejandro Román abordan diferentes problemáticas que guardan relación directa con la violencia. Generalmente, los relatos se desarrollan en los estados y las ciudades más conflictivas de México, como Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Veracruz, Morelos, Tijuana, Ciudad Juárez, entre otros. Pero sus relatos no se leen como problemas exclusivos de un país o de un continente, sino que se comparten con otros países y continentes, por ejemplo el feminicidio que revela cifras alarmantes en el Salvador, Jamaica, Guatemala, Sur de África y Rusia.[182] En México, Chihuahua, Nuevo León, Sinaloa, Jalisco, Oaxaca, Guerrero, Puebla y Estado de México[183] son los estados con mayores registros de muertes. El narcotráfico, industria de dimensiones globales que según la ONU tiene más de 50 millones de consumidores en el mundo, sus principales productores son, el Triangulo dorado: Birmania, la mayor cosechadora de amapola en el mundo junto con Laos y Tailandia; la región de la Media Luna Dorada, Afganistán como el mayor productor de opio, al que le siguen Irán y Paquistán; Holanda, el más importante generador de drogas sintéticas; Marruecos y el Líbano destacan como los principales cosechadores de mariguana, Colombia, ocupa el primer lugar con la cocaína; México, el segundo productor de Marihuana y de heroína que llega a Estados Unidos; Bolivia y Perú, los terceros en producir hoja de coca.[184]

Otro de los fenómenos de dimensiones globales, del que se ocupa Román es la inmigración ilegal, acentuada desde el Mediterráneo hasta las costas de Malasia, sin olvidar la ruta de quienes pretenden llegar a Estados Unidos y necesitan cruzar México. Según la ONU, nuestro país es la fuente de mayor inmigrantes legales e ilegales que entran al país de América del norte, en el primer caso ocupa el 19% del total, y en el segundo el 56%. En el 2013, se

[181] *Idem*.
[182] Sandra Chaher, “El mapa de feminicidios en el mundo, en Comunicar igualdad.
[183] “Mapa de feminicidio en México, en *Grupo Milenio*. La presenta un mapa con los estados del país que registran mayor número de feminicidios, en el año 2015.
[184] “Narcotrafico industria global”, en *BBC*. La BBC presenta en su página web un registro de la producción, tráfico y consumo de las drogas a nivel mundial. “Narcotráfico industria global”.

registraron 232 millones de "migrantes internacionales", en los que se incluyen a refugiados, a los solicitantes de asilo e migrantes económicos. Tan solo en el 2014, llegaron a Italia por las costas del Mediterráneo (la ruta más mortífera del mundo) 170,000 personas provenientes de Libia. Según la ONU, los países que más inmigrantes albergan son Estados Unidos, Rusia, Alemania, Francia y los Emiratos Árabes Unidos, donde el 84% de su población proviene de otro país.[185] Y así, podríamos continuar enumerando una diversidad de asuntos que no son propiamente locales sino globales, con sus respectivas similitudes y diferencias.

La globalidad, nos hace parte de una sociedad mundial, porque en la actualidad no hay país que pueda vivir al margen del resto de los demás. De acuerdo con este sentido, la polifonía de los discursos creativos de Román va más allá de los espacios locales, de los límites territoriales y de la frontera misma. Su observación, se agudiza para describir a todos aquellos individuos –Ana, Erika, Adriana, Carmen, Evelyn, Juventina, Marlene, Rey, José, Gabriel, el Diablo, el Águila y el Lobo–, "seres de frontera" que se ven así mismos como cuerpos y habitantes del límite. En tanto que viven en el desbordamiento de lo humano, su existencia está condicionada por la violencia con efectos inhumanos para con ellos mismos y con los demás. En una sociedad que pone fin a la violencia con la violencia misma, la relación hombre naturaleza se diluye completamente.

Un "ser" es un modo de existir,[186] y un "ser de frontera" desde su asunción ontológica de "ser y razón limítrofe", es un soporte para la reflexión ética de "la condición limítrofe y fronteriza de *lo que somos* (habitantes de la frontera)".[187] Según Trías, la condición humana se descubre como "un *hiato limítrofe*", un "[…] *hiato* entre razón y revelación, (que) da lugar a la "*censura trágica* en la cual el pensamiento contemporáneo parece instalarse con desasosiego, con temor y con temblor […]".[188] En virtud de su facultad de libertad, el "ser de frontera" siempre tendrá la posibilidad de contradecir o alejarse de la buena vida,[189] de la racionalidad

[185] Paul Adams, "7 gráficos para conocer los puntos calientes de la migración en el mundo", en *BBC Mundo*.
[186] "Ser", Diccionario de la Real Academia Española.
[187] E. Trías, *ob. cit.*, p.21.
[188] E. Trías citado en Fernando Zalamea, *Razón de la frontera y fronteras de la razón: pensamiento de los límites*, p.85.
[189] E. Trías, *ob.*cit., p. 41. Según Trías, "(l)a buena vida se alcanza sólo si se llega a "ser", por la mediación de un imperativo (como el pindárico), eso que el hombre, virtualmente, "ya es" (habitante de la frontera, equidistante de lo físico y de lo metafísico, o de lo animal y lo divino)" (p.41).

"[…] (D)e lo cual puede derivar la gestación de una conducta, de una vida o de una forma de existir de la que pueden desprenderse consecuencias claramente *inhumanas*.[190] En el mundo contemporáneo, señala Jean Baudrillard la "violencia de lo global"[191] "[…] se esfuerza por establecer un mundo donde todo lo que se relacione con "lo natural" debe desaparecer (sea que se encuentre en el cuerpo, el sexo, el nacimiento o la muerte).[192] El conflicto y la muerte no tienen sentido, por lo tanto la paradoja de la libertad del "ser de frontera" se concentra en el temor a lo natural, por ser el lugar del desbordamiento de la vida y la muerte, del hombre animal[193] y su pertenencia a un "estado natural".[194] El "ser de frontera", en su lucha constante por conservar el valor de su vida, por ser quien "[…] proviene (de) la violencia de lo global",[195] forma parte del condicionamiento de la *estesis* del mundo actual.
En las siguientes líneas analizaremos un fragmento extraído de la obra *Cuerpo caído*:[196]

"Bajo los encinos de la sierra guerrerense"[197] se encuentra Rey, defendiendo con su vida la tierra que lo vio crecer. Los talamontes pretenden usar los campos para sembrar droga. Ahora mismo, *Rey* experimenta lo indiscernible de sus "dos cuerpos":[198] el hombre natural y el hombre civilizado, en la encrucijada de la razón y el desbordamiento de sus afectos por el bosque:

Rey:[199]
Qué bien se está aquí recostados sobre las hojas secas
mirando como los rayos del sol se cuelan en hilos dorados entre
las ramas
nos bañan en oro puro los rayos
hasta siento como los rayos del sol

[190] *Idem*.
[191] Concepto acuñado por Jean Baudrillard. Consultar "La violencia de lo global", s/n.
[192] *Ibidem*.
[193] El concepto de "animal" sirve para diferenciar al hombre desde dos lugares, la naturaleza y la cultura, mientras que la biología nombra a la especie humana moderna como, *Homo sapiens sapiens* (del latín, *Homo*, hombre y *sapiens* sabio), dotado de todas las capacidades motrices y cognitivas necesarias para sobrevivir y crear mundos de sentido, en la cultural, el Homo se aleja –y rechaza–su naturaleza biológica para instaurarse como animal racional político.
[194] Thomas Hobbes, *Leviatán*, p.52. Según Hobbes la interacción entre los primeros asentamientos neolíticos se dio en un "estado salvaje, sin derecho ni leyes" que las sociedades políticas dejaron atrás con la creación de las leyes. Sin embargo, ese "estado natural" persiste en nuestro supuesto estado democrático (p.52).
[195] J. Baudrillard, *ob.cit*., p.21.
[196] A. Román, *Cuerpo caído*, p.269.
[197] *Idem*.
[198] Consultar Ticio Escobar, "Identidades en tránsito", p.1.
[199] A. Román, *Cuerpo caído*, p.273.

nos hacen agujeros en el pecho para meterse hasta nuestro
corazón...
[…] [200]
Siento un río que se me sale del pecho, mamá
tú lo sientes mamá
verdad que nunca nos vamos a morir
verdad que nunca vamos a ver morir a estos árboles
verdad que nunca nos vamos a morir solos en medio del bosque...

Para acercarnos a la afectación de Rey, por la perdida de su vínculo natural representado en el suelo donde el nació, nos interesa la noción de "estatus del animal", que Deleuze describe como plenamente metafísico, porque "[…] transforma la comprensión de lo humano y permite descartar la idea de una esencia invariante y personal para adoptar, en cambio, una etología de los afectos y una pluralidad de los modos culturales de subjetivación".[201] En tanto nos permite plantear la "zona limítrofe"[202] del "ser de frontera" –la medida humana–, zonas oscuras que Sauvagnargues también llama "[…] zonas indiscernibles en las que lo humano y lo animal intercambian sus propiedades, para poder así captar bien de cerca los devenires que afectan a las culturas".[203] En este sentido, el "ser fronterizo" acierta a comportarse como lo que es, "límite y frontera", relación de excesos y defectos.[204]

Ahora bien, desde su conducta inhumana, los "seres de frontera" construyen modos de estar y de habitar casi siempre marcados por la "[…] la destrucción de (su) pasado […]".[205] Para Augé este fenómeno se describe como el "[…] rechaz(o) (d)el nexo social, (y) la relación con el otro (por ello está) simbólicamente muerto". [206] Los esfuerzos de estos "seres" por desdibujar sus lazos melancólicos con el ayer, los condenan a enfrentarse a una vida sin sentido, de manera, que siempre están un paso atrás de ellos mismos, porque "[…] se piensan y se viven como individuos nuevos, desvinculados de cualquier atadura con legados u olvidos

[200] Se omite la participación de Juventina, la madre de Rey.
[201] A. Sauvagnargues, *ob.cit*., p.14.
[202] E. Trías, *ob.*cit., p.41. Según Trías "(l)a medida humana se re-conoce entonces limítrofe entre la condición animal y divina, o entre la inclinación *defectiva* a mantenerse en la matriz física o la inclinación *excesiva* por ocupar el lugar de los dioses" (p.41).
[203] *Ibidem*, p.14.
[204] Consultar E. Trías, *ob.cit*., p.49.
[205] Ana María Martínez de la Escalera, "La atrofia progresiva de la experiencia", p.1.
[206] T. Escobar, *ob.cit*., p.1.

pasados".[207]

En el siguiente fragmento de la obra citada, el personaje Evelyn experimenta a su corta edad, la decepción de no realizar su sueño, modelar para las pasarelas de alta costura. Los horrores que ha dejado a su paso la Segunda Guerra Mundial han destruido su presente y la han alejado de cualquier futuro. El conflicto ensombreció irreparablemente su vida, la de su familia, la convivencia con los otros, y con su entorno:

Evelyn[208]
que se me viene encima
mi mundo se me cae en pedazos
en mi mente
las niñas de la revista Life brincan la cuerda en las ruinas[209]
de Stalingrado
y la cara frágil de ese hombre de los dibujos que es idéntica
a la de mi padre
me pone tan triste
apenas íbamos a ver el sol salir cuando llegamos a Nueva York
en el año treinta y nueve
cuando anuncian que la guerra ha empezado
la guerra nos quita a nuestros hombres
a nuestros hermanos
a nuestros padres
la guerra es de todos
cuánta soledad habita en las guerras

En la rememoración[210] de los acontecimientos bélicos, Evelyn toma conciencia del ambiente de catástrofe que la rodea, soldados que han regresado a sus casas como seres fantasmales, errantes, desposeídos, sin un lugar en el mundo, porque han cortado "[…] sus lazos

[207] *Idem*.
[208] A. Román, *Cuerpo caído*, p.292.
[209] "Stalingrado en la lente de la revista Life. 04 1947", en Bashny. Net. En el año de 1947, la revista *Life* documenta y publica por primera vez, una serie de fotografias de la nueva cara devastada de Stalingrado. Entre éstas, destacan un grupo de cuatro niñas sonriendo y saltando la cuerda en un escenario de escombros. El impacto del registro fotográfico fue tal que los medios se preguntaron ¿cúal era la finalidad real de publicar los nuevos imaginarios de guerra.
[210] J.F. Lyotard, *ob.cit*., p.59. Rememoración "[…] no implica únicamente la conservación del pasado en el presente como presente, sino la síntesis del pasado como tal y su reactualización como pasado en el presente (de conciencia). La rememoración implica la identificación de lo rememorado […]" (p.59).

supersticiosos con los dioses, con el terruño, (y) con su familia […]".[211] Para quienes viven la guerra, los lugares de la memoria se empobrecen, por no guardar más relación con el espacio, el cual "[…] constantemente se superpon(e) en varios estratos vacilantes […]",[212] desplazando y desprendiendo de todo espesor al "cuerpo caído".

Por otro lado, la figura del narcotraficante, identidad monstruosa gestada en el seno de la "violencia de lo global",[213] y de la marginalidad exacerbada del siglo XXI ha cobrado vida fuera de toda estructura de sentido como una de las formas de "metástasis inhumana".[214] Más bien, ha creado su propia lógica y sentido, tomando consigo el poder de crear y de elegir a sus propios enemigos. Se ha instaurado públicamente y socialmente como una "[…] modalidad de referencia y […] (de) soberan(ía)" [215] para otros hombres.

Nuevamente regresamos con *Rey*, ahora vive los alcances del poder de la empresa del narcotráfico, que no solo lo ha despojado de su pueblo, sino también de su cuerpo, de su vida y de su libertad:

Rey
…
Pienso
que nadie termina de despedirse de esta tierra cuando la muerte
te sorprende así de pronto
pero ellos
los encapuchados
los que viajan en camionetas vestidos de negro
los paramilitares
narcos que llegan amenazándonos
ellos
los que llegan a obligarnos a despedirnos de nuestra sierra
de nuestros árboles
de nuestro cielo

[211] M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.4.
[212] T. Escobar, *ob.* cit., p.2.
[213] J. Baudrillard, *ob. cit*., p.3.
[214] *Idem*.
[215] *Idem*.

de nuestros muertos

ellos

ahora me apuntan con un cuerno de chivo y me obligan a rezar...

Según Trías, solo desde nuestro habitar común de este planeta, es posible preguntarse "¿Qué somos? ¿cuál es nuestra naturaleza? (acaso) ¿Puede hablarse de "naturaleza" en relación al ser humano?".[216] Si lo único –siguiendo al autor– que le da pluralidad a nuestra condición es que "[…] los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo".[217] O si bien, de acuerdo con Hannah Arendt la pluralidad es también "[…] la condición de la acción humana debido a que todos somos lo mismo, es decir, humanos […]".[218] En este sentido, los hombres hemos nacido condicionados, porque todo cuanto nos rodea, empezando por el mundo de los objetos, es condición de nuestra propia existencia,[219] más no nos define, porque según Arendt ni la vida, ni el nacimiento, ni la muerte, ni los objetos, ni lo mundano, ni la pluralidad pueden "explicar lo que somos",[220] entonces ¿desde donde abordar la posible "naturaleza humana"?

2.3 La "sensación": Vivir bajo "una muerte siempre amenazante"

Como hemos mencionado, ciertos fenómenos contemporáneos son distinguibles en los temas que aborda la Dramaturgia de Frontera: la crisis del Estado, la violencia urbana, la exclusión, la objetivación del cuerpo femenino, la alineación tecnológica, acontecimientos no exclusivos de la frontera norte del país, pero que manifiestan la crisis de sentido que afecta al hombre contemporáneo. En el contexto o "situación de sobremodernidad" (explicado en el capítulo 1) Augé afirma, que la crisis de sentido no tiene realidades localizadas. Según el antropólogo se extiende en "[…] sus formas más diversas y eventualmente menos esperadas".[221] No obstante, las fronteras geográficas como temas de estudio, siempre implicarán o traerán consigo problemáticas múltiples y simultaneas, intrínsecas a la situación de frontera.

En México, las relaciones históricas de desigualdad y colonialidad con Estados Unidos, en suma la apertura comercial ocurrida en 1994 con el Tratado de Libre Comercio de América

[216] E. Trías, *ob.cit*., p.50.
[217] Hannah Arendt, *La condición humana*, p.22.
[218] *Idem*.
[219] Consultar H. Arendt, *ob.cit.*, p.23.
[220] *Ibidem*, p.25.
[221] M. Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, p.126.

del Norte (TLCAN) dio paso a la inversión de empresas norteamericanas en nuestro país. En un primer momento, aceleraron la economía mexicana, pero después los estados del norte tuvieron que enfrentar el cierre de las empresas privadas y públicas, que no pudieron lidiar con la competencia externa más fuerte: las maquiladoras. Este fenómeno genero cambios en las políticas laborales y por lo tanto en la situación de vida (económica, social, cultural y privada) de los trabajadores de la frontera, como desempleo, trabajos temporales, baja productividad, salarios reducidos y sin prestaciones,[222] particularidades que a su vez gestaron otros tipos de economías, como el empleo informal, la intensificación de la empresa del narcotráfico, mulas, tráfico de órganos, prostitución, robo; problemas sociales como, proliferación de pandillas, drogadicción, feminicidios, y la inmigración de alcances sociales, políticos y económicos insuperables, entre otros. Sin embargo, hasta nuestros días las actividades de la industria maquiladora[223] sigue siendo la que más genera dividendos para los empresarios, más no para los trabajadores.

Desde tal contexto, nos enfocaremos en la descripción de una de las experiencias que posiblemente están más arraigadas a la situación de la existencia del cuerpo en las fronteras, no solo de México, sino de las fronteras del mundo: vivir bajo la sensación[224] de una "muerte siempre amenazante", que desde la teoría de la colonialidad del ser,[225] se describe como una serie de sensaciones resultado de circunstancias violentas que obligan al hombre a vivir en los límites de su existencia.

---

[222] Consultar Jorge Eduardo Mendoza, "El mercado laboral en la frontera norte de México: estructura y políticas de empleo", s/n.

[223] Según J. E. Mendoza la mayor concentración de empleo en el sector manufacturero de los estados de la frontera norte ésta relacionado con el crecimiento de las plantas manufactureras altamente exportadoras. La región fronteriza (compuesta por las ciudades que están a menos de 200 km de la frontera) significan un 34.6% de la producción manufacturera en México.

[224] "Sensación y percepción", en Universidad de Alicante. La sensación se entiende como el procesamiento cerebral primario procedente de nuestros sentidos: la vista, el olfato, el tacto, el gusto y el oído. Sin embargo, la representación mental del mundo no esta completa solo con la sensación, necesita de la percepción, que se entiende como la capacidad para seleccionar, organizar e interpretar las sensaciones. La sensación necesita del procesamiento ascendente y la percepción del proceso descendente. El primero comienza con el análisis de los receptores sensoriales y culmina con la integración de la información sensorial al cerebro. El segundo, permite construir las múltiples percepciones a partir de la experiencia y las expectativas, que complementan a la sensación.

[225] Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, p.150. "La colonialidad del ser no se refiere, pues, meramente, a la reducción de lo particular a la generalidad del concepto o a un horizonte de sentido específico, sino a la violación del sentido de la alteridad humana, hasta el punto donde el alter-ego queda transformado en un sub-alter. Tal realidad, que acontece con regularidad en sirtuaciones de guerra, es transformada en un asunto ordinario a través de la idea de raza […]" (p.150).

Vivir bajo la sensación de "una muerte siempre amenazante", encuentra su proximidad teórica en el libro *Sociologie d'une révolution* de Franz Fanón, del año 1959. El texto original es: *Cette mort à bout touchant*, y de acuerdo con José Ramón Fabelo Corzo[226] su expresión en español, es resultado de la traducción del francés, que realizó el autor portorriqueño Nelson Maldonado-Torres, misma que Fabelo Corzo cita en su ensayo "Sobre la colonialidad del ser"[227] como, "*esta muerte siempre amenazante*". Según Fanón la experiencia del condenado (el esclavo), que en el contexto actual llamaremos así a todos los hombres y las mujeres que viven el "miedo constante",[228] como lo afirma *Carmen* –protagonista de *Ánima sola*– y perciben la vida:

> […] como una lucha permanente contra una muerte omnipresente (most atmosphérique). Esta *muerte siempre amenazante* es materializada en la hambruna generalizada, el desempleo, un nivel alto de muerte, un complejo de inferioridad y la ausencia de esperanza por el futuro. Todas estas formas de corroer la existencia del colonizado hacen que su vida se asemeje a una muerte incompleta[229]

En otros contextos, la frase encuentra sus equivalentes en la sensación de "peligro inminente" referida por Rocío Galicia, al estado de "muerte súbita" desencadenado por el repentino e inesperado paro cardiaco sufrido por una persona aparentemente sana. Además, esta proposición también se extiende para describir las sensaciones de aquellos personajes de la obra de Román, que no habitan la franja fronteriza mexicana, pero que su existir y su relación con el entorno está caracterizado por la violencia urbana, económica, política y social. Y por estas circunstancias, se inscriben como "seres y habitantes de frontera", por habitar simbólicamente y virtualmente la zona oscura (zona limítrofe) límite de su existencia, para vivir "(e)l evento extraordinario de confrontar la mortalidad […] (como) incidente ordinario".[230] Ejemplos de ello son los protagonistas de *Cuerpo caído*: Evelyn tras la desesperanza que ha dejado la guerra en ella, se decide por el suicidio; Rey sucumbe

[226] Doctor en filosfía por la Universidad Estatal de Moscú. Profesor e investigador de tiempo completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Investigador titular del Instituto de Filosofía de La Habana. Sus estudios giran entorno a la Axiología, el pensamiento latinoamericano (estudios postcoloniales) y la Estética.
[227] El texto al que hacemos referencia se encuentra en proceso de publicación.
[228] A. Román, *Ánima sola*, p.73.
[229] Fanón citado en S. Castro Gómez y R. Grosfoguel, *ob.cit*., p.147.
[230] S. Castro Gómez y R. Grosfoguel, *ob.cit*., p.148.

defendiendo sus bosques de los talamontes, y Ana muere en manos del *Lobo*, su cazador en el juego *Halo*. Es así que desde la relación simbólica[231] que establecen los personajes con su espacio, comparten la sensación de vivir "una muerte siempre amenazante". Con tal expresión, nos proponemos darle nombre al conjunto de sensaciones, percepciones, representaciones, deseos y afectos del hombre contemporáneo, encontradas en la dramaturgia de Román. En términos espaciales, la vida individual y colectiva de estos "seres" no es necesariamente fácil en el entorno, porque carecen de libertad.

En tanto se vive "esta muerte siempre amenazante" la existencia de los cuerpos "[…] conoce su sitio y el de los otros, (así como el) […] conjunto de puntos de referencias espaciales, sociales e históricos […]".[232] Según Augé, todos los que se reconocen en ellos tienen algo en común, como lo son los personajes de Román caracterizados principalmente en las mujeres empleadas de la maquila y los inmigrantes. A continuación analizaremos un fragmento de la obra *Ánima sola*.[233]

*Carmen, una de l*as *mujeres trabajadoras de la maquila en Juárez*

[…][234]
la parada se llena de sombras de las chicas que emergen
de la arena
todas vamos llenas de miedo a la maquila
porque aquí podemos desaparecer en un abrir y cerrar
de ojos
por eso, nos juntamos como un solo cuerpo
para protegernos de la muerte
el depredador
ataca a las presas que caminan alejadas
de la manada
aquí, hay niñas que desde los doce años

[231] M. Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, p.83. La relación simbólica se describe como "[…] la relación representada y establecida con los demás, la relación de complementariedad entre uno mismo, definido como tal por esa relación, y otro que es relativo a ese uno mismo –relación recíproca, pero no simétrica […]" (p.83).
[232] M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.9
[233] A. Román, *Ánima sola*, pp.65-66.
[234] Omisión de texto.

ya están trabajando en la maquila…
todas llevamos diez minutos esperando
y en esos diez minutos ha pasado tres veces la misma
troca negra
en esas tres veces clarito vi un flash de una cámara de fotos
¿por qué nos toman fotos?
[…][235]

En términos de Fanón, el fragmento anterior advierte la confrontación diaria del "condenado" (el esclavo) con su realidad, su amo. Para nosotros, las condenadas son las niñas, las adolescentes y las mujeres obreras de las maquilas, ya que "[…] confronta(n) la realidad de su finitud y […] su desaparición como una aventura diaria".[236] La parada de la ruta, funciona en el texto como el espacio de tránsito donde esas mujeres "se eternizan",[237] se quedan anquilosadas, olvidadas. Cada madrugada ellas acuden a la "trampa mortal" del cazador, sin posibilidad a huir. Si bien, "(l)a muerte como acontecimiento, […] (es) […] una expresión de la estructura social",[238] la muerte violenta de nuestro tiempo, carece de todo sentido social. Pero para las empresas del narcotráfico, la pornografía, la trata de blancas, el contrabando de órganos, los cuerpos de esas niñas, adolescentes y mujeres son toda la materia prima necesaria para seguir adelante con el negocio.

El espacio en función de lo vivido, se convierte al menos en la franja fronteriza del norte de México en "escenarios de violencia", paisajes desolados con "caminos sembrados de cruces",[239] que recuerdan a los "cuerpos sin duelo", descritos por Ileana Diéguez como esos cuerpos que han sido violentados hasta el grado de hacerlos desaparecer, a quienes en su estado de ausencia no es posible celebrarles el duelo.[240] Esas cruces sembradas en Lomas de poleo, significan por un lado, la negación a olvidar el lugar del cuerpo, pero también el

[235] Omisión de texto.
[236] S. Castro Gómez y R. Grosfoguel, *ob.* cit., p.148.
[237] Consultar M. Augé, "Sobremodernidad". Del mundo de hoy al mundo de mañana, p.1. El autor hace referencia a los "espacios de tránsito que eternizan" la existencia humana, como todos aquellos lugares donde la libertad de los hombres se ha suprimido por un periodo de tiempo.
[238] M. Augé, *Por qué vivimos*, p.75.
[239] Frase extraída de la obra *Ánima sola*, p.72.
[240] Consultar I. Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, p.27.

recuerdo del triunfo del poder soberano manifestado en los cuerpos de las mujeres.[241] En estos "territorios de miedo", la libertad no tiene sentido porque se vive en palabras de Augé, como "el vacío",[242] porque hay un alguien que observa hasta el "menor movimiento" de las futuras víctimas, quienes sienten a cada paso el "miedo constante", esa "muerte siempre amenazante" que vive el condenado a muerte.

2.4 El "espacio": habitar la frontera

[…] (U)n límite y un "justo medio" equidistantes de dos extremos asimétricos, por exceso y por defecto […] [243] eso es, en palabras de Eugenio Trías, habitar el límite.

Teorizar la frontera –de su raíz etimológica *frons* o *frontis*, parte delantera de algo–[244] como concepto biológico, filosófico, antropológico, social, geopolítico, experiencial, cultural y artístico implica echar mano de un cruce de saberes que ponen en diálogo y confrontación la misma noción de "frontera" desde lo limítrofe y lo liminal, de lo border y el borde, de lo fronterizo y la frontera. Para acercarnos a las posibles definiciones del "ser de frontera", de su condición y experiencia del límite –entiéndase la idea de límite como "[…] una ética que se sustenta en una reflexión sobre la condición humana, o sobre lo que podemos saber acerca de ese perpetuo enigma que constituye *lo que somos*",[245] es necesario indagar entorno aquel que vive en el intersticio (espacio-tiempo) de su existencia física y virtual, privada y pública, marcada por la violencia y la incertidumbre contemporánea, a las cuales el sujeto subsiste bajo la sensación de vivir "una muerte siempre amenazante" en un tiempo de suma violencia, de perdida y de lo que humanamente somos.

Como hemos explicado en líneas anteriores, el fenómeno de violencia y su relación con la frontera norte del país, propició el surgimiento de nuestro teatro y dramaturgia en cuestión, dando a luz a un grupo de creativos preocupados por las consecuencias de las problemáticas geopolíticas y socioculturales de quienes comparten un espacio, un territorio (que no es de uno

[241] *Ibidem*, p.73. Diéguez afirma que "el poder soberano se manifiesta en los cuerpos" para mantener el control de la vida humana y construir "escenarios de violencia" y "territorios de miedo".

[242] Marc Augé en su libro *Por qué vivimos* hace una comparación de "lo lleno y lo vacío", afirma "(l)a liberta individual no tiene sentido en los medios cerrados, y la sobrecarga de sentido (el hecho de que se interprete hasta el menor movimiento) tiene como consecuencia la usencia de liberta, el vacío" (p.146).

[243] E. Trías, *ob.cit*., p.73.

[244] Véase la definición de Lawrence Krader, *Historia, Región, Frontera, Perspectivas teóricas y estudios aplicados*, p.233.

[245] E. Trías, *ob.cit*., p.20.

ni de otro), pero que desde su incomoda existencia, ha abastecido de un sinnúmero de signos y significaciones para quien lo habita, estableciendo así, una relación espacio-temporal con el otro.

De acuerdo con Teresa Guardans Cambó, lo "otro" es "[…] lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo […]".[246] Y en su carácter heterogéneo, "[…] "(e)l objeto […] es inaprensible e incomprensible […]",[247] es decir "absolutamente heterogéneo", como señala Rudolph Otto. Es así, que lo que constituye la zona de frontera, "[…] es la forma, el modo, la experiencia en la que llega a darse la conciencia de la doble dimensión […]",[248] entre el encuentro de uno mismo siendo el otro. En tanto que, la experiencia de mundo o todo aquello que tiene sentido para el individuo constituye la experiencia del "ser de frontera", que no necesariamente es apariencia, figura o forma definida. En este sentido, el contenido de la experiencia esta revestido por lo simbólico y mediado por las "[…] figuras, formas, palabras o trazos […]",[249] que envuelven toda relación cultural.

Todo aparato simbólico que identifica y define la noción de "frontera", está primeramente envuelto por un espacio físico, es decir de una territorialidad (límite, demarcación o delimitación) de una superficie terrestre perteneciente a una nación o región. Sin embargo, desde la geografía crítica, el territorio, no solo es una porción geográfica delimitada artificialmente, sino también es el espacio donde "[…] se intercepta la percepción y la experiencia del lugar […]",[250] que da lugar a la posible construcción, intersección o tránsito de signos. Simbólicamente, la frontera tiene un carácter ambiguo, ya que no configura espacios organizados: "espacios-territorios" o "identidades de un espacio", sino resquicios, grietas, incisiones, aberturas para ser habitadas o atravesadas por el "ser de frontera".

---

[246] Rudolph Otto citado en T. Guardans Cambó, *ob.cit*., p.11.

[247] T. Guardans Cambó*, ob.cit*., p.1. Cambo es autora de la tesis de doctorado *Indagaciones entorno a la razón fronteriza,* dirigida por Eugenio Trías, año 2006.

[248] *Idem*.

[249] *Ibidem*, p.12.

[250] Miriam Reyes Tovar, "La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración", p.7.

Desde la perspectiva metafísica de Eugenio Trías, el ser del límite es "aquello de lo que la razón se hace cargo, el *ser mismo*",[251] "[…] consignado por el signo de conjunción y disyunción […]",[252] que lo hacen ser el "límite del mundo". Desde Kant hasta Wittgenstein, la *Filosofía del límite* propuesta por Trías, y que retomamos del mismo autor, a través de *la razón fronteriza*, se sustenta en la ética sobre la "[…] condición limítrofe y fronteriza de *lo que somos* (habitantes de la frontera)".[253] En su uso práctico, el límite es el lenguaje y el mundo, que son consecuencia de la asunción ontológica de la que estamos hechos: de "la razón y del ser". Es así, que el lenguaje humano como experiencia de realidad transita entre el poder evocativo y la autoreferencialidad para producir "formas" de mundo. Por ello, todo "ser" es habitante de frontera y muestra su condición limítrofe y fronteriza (racional y real) a partir de su relación lingüística y espacio temporal con el otro. Tal panorama filosófico nos permite concebir el "límite", como el espacio no físico que "[…] une y escinde a la razón de sus sombras (razón/sinrazón) […]",[254] que nos acerca a la experiencia de la fragmentación como condición humana del hombre actual.

Desde una perspectiva cultural, Galicia señala la "frontera" como un espacio heterogéneo, de distinciones lingüísticas (o rasgos de valor),[255] en donde el aparecer es fuente de sentido, que ha sido moldeado lingüísticamente y culturalmente. En estas circunstancias, la experiencia de habitar el espacio físico y simbólicamente se complejiza, siendo asequible o no a la comprensión, por resultar extraño, misterioso y por "[…] apunta(r) más allá de la experiencia lingüística, más allá de la relación de un sujeto con otros sujetos en un mundo de objetos, más allá de la designación y significación conocida".[256] Entonces, el carácter polisémico de "habitar la frontera" refiere tanto a la indefinición y al vacío dentro de un mundo de sentido,[257] y en su otra cara apunta al valor de cohesión social, que para Turner se resumía en "la capacidad de dar lugar a procesos adaptativos y a nuevas condiciones culturales",[258] mediante

[251] E. Trías, *ob. cit*., p.20.
[252] *Ibidem*, p.22.
[253] E. Trías, *ob. cit*., p.21.
[254] *Ibidem*, p.22.
[255] T. Guardans Cambó, *ob.cit*., p.13.
[256] T. Guardans Cambó, *ob.cit*., p.12.
[257] Hebe Clementi citado en Zulema Trejo Contreras y José Marcos Medina Bustos coord., *Historia, Región y Frontera, Perspectivas teóricas y estudios aplicado*, p.197.
[258] Z. Trejo Contreras y J. M. Medina Bustos, *ob.cit*., p.245.

el accionar del individuo como "[…] actor del territorio […]", [259] y a su capacidad de establecer una dimensión simbólica con el espacio. No obstante, los procesos de aculturación también presentan un aspecto negativo, ya que pueden introducirse en el individuo como una serie de atributos culturales que conlleven a la desaparición de conciencia, y al desvanecimiento de la existencia concreta,[260] presentándose como fenómenos enajenantes caracterizados por el "[…] prejuicio racial, la conquista, el imperialismo y el colonialismo".[261]

Veamos el siguiente fragmento de *Ánima sola*.[262] Carmen: Todas las mañanas sale de su casa muy temprano para llegar a su trabajo, espera en la parada de la ruta con las demás mujeres, mientras imagina la posibilidad de tener una vida mejor al otro lado de la frontera, pero en el fondo sabe que eso no va pasar, está atada a la pobreza, a sus recuerdos y a su hijo José. Se ha anclado en ese lugar que tanto desprecia.

CARMEN:
Desde aquí se mira el cruce fronterizo
desde aquí clarito se puede ver la interestatal diez
el freeway que conecta a Texas con Nuevo México y
California
sólo una delgada línea me separa del sueño
pero para cruzar esa línea necesito muncho dinero para
pagarle al coyote
pero ni cómo conseguirlo
¿será que aquí me quedaré atorada eternamente?

En el contexto poscolonial, los procesos de entrecruzamiento o intercambio cultural fueron característicos de la modernidad, y puestos en práctica por el mecanismo de la hibridación, llamada así por Canclini, que incluye a los "[…] procesos socioculturales en los que (algunas) estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar

[259] M. Reyes Tovar, "la desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración", p.2.
[260] Cosultar los elementos que caracterizan la frontera en *Historia, Región, Frontera, Perspectivas teóricas y estudios aplicados*, p.9.
[261] Z. Trejo Contreras y J. M. Medina Bustos, *ob.cit*., p.253.
[262] A. Román, *Ánima sola*, p.65.

nuevas estructuras, objetos y prácticas".[263] Tales lugares que inauguran "regiones de frontera" o "[…] realidad(es) cultural(es) preconstituida(s) […]",[264] devienen en "[…] significados culturales […] disociados […] de su origen local […] (y) del sistema de representaciones que les sirve de resguardo",[265] ocultando así, lo que no es deseado, asimilable o permisible para el otro, permaneciendo en un estado de abyección. En estas circunstancias, uno de los estados de "habitar la frontera" se traduce en la sensación de vivir bajo "una muerte siempre amenazante", marcada por el sesgo de la colonialidad que legaliza y legitima las relaciones de opresión.[266] En ese respirar, el oprimido busca imitar al opresor construyendose desde su cotidianidad social y política bajo la sensación de una muerte siempre latente, marcada por la violencia, que afecta todos los aspectos de su experiencia contemporánea. De acuerdo con Ernesto Laclau, la experiencia de mundo en la actual dinámica política "[…] est(á) marcada […] por la ausencia de elementos determinantes, absolutos y esencialistas […]"[267] que definitivamente no protegen la vida humana.

Regresamos con el personaje Carmen, quien narra la incertidumbre que vive diariamente al recorrer las calles solitarias de Ciudad Juárez, las cruces de Lomas de Poleo, los caminos polvorientos que asemejan más a los cementerios que a una carretera. Ella como el resto de las mujeres trabajadoras de la maquila, viven día con día el peligro inminente de su desaparición como una aventura diaria:

…

CARMEN:[268]

La ruta aumenta su velocidad
el paisaje en el camino va cambiando
ahora entiendo por qué nadie mira por la ventana
y es que afuera se alcanzan a ver:
un restaurante incendiado
el miedo me golpea el pecho
dos coches baleados llenos de muertos
esquinas llenas de muertos frescos

[263] Anderson Moebus Retondar, "Hibridismo cultural", p.38.
[264] *Ibidem*, p.39.
[265] *Ibidem*, p.40.
[266] Consultar Fabelo.
[267] M. Retondar, *ob.cit.*, p.42.
[268] A. Román, *Ánima sola*, p.73.

cabezas rodando por las avenidas
hileras de tanquetes militares
militares con la cabeza reventada a balazos
miedo constante

En sustitución del humanismo triunfante de la última mitad del siglo XX, el capital financiero ha logrado su hegemonía sobre el mundo, internándose según Achille Mbembe en los deseos humanos, ocupando así el lugar de la religión de modo global porque se distribuyen entre todo tipo de sociedades del mundo a través de los atributos robados al capitalismo, y que fueron compartidos con la democracia: "libertad individual, competencia en el mercado y regla de la mercancía y de la propiedad, culto a la ciencia ,Tecnología y razón".[269]

Para Mbembe ya no hay lugar para "las personas con cuerpo, historia y carne".[270] La voluntad humana ahora está constituida por "las tecnologías digitales y los medios computacionales",[271] las redes se han convertido en "las nuevas infraestructuras del inconsciente". En este sentido, la vivencia de la fragmentación se agudiza para el habitante de frontera, porque su cuerpo pierde lugar, y sus deseos y afectos trascienden el espacio físico para instalarse como nuevas corporalidades virtuales. Por ejemplo, en *Cuerpo caído*, Román presenta la interacción de dos gamers en el videojuego *Halo*. Lo que empieza en un juego termina por concretarse en la realidad. En este fragmento Ana explica las reglas del juego, hechas por "[…] los ojos del hombre y concebid(a)s en términos de conceptos humanos de la vida […]":[272]

ANA:[273]
En el juego de "Halo" para xbox live
hay mapas para saber en qué lugar tienes que realizar tus misiones
hay un chat con el que puedes conversar con otros usuarios
comunicarte en línea por medio de una diadema
con aquellos que lo estén jugando en cualquier parte del mundo
así conocí a Lobo
en línea
siempre me desarmaba

[269]Achille Mbembe**, "***The age of humanism is ending*", s/n.
[270] *Idem*.
[271] *Idem*.
[272] Lawrence Douglas citado en R. Galicia, *Dramaturgias en contexto 1*, p.233.
[273] A. Román, *Cuerpo caído*, p. 272.

me mataba
en línea
hasta que un día me disparó en el corazón y me enamoré
en línea …

El gamer fluye entre dos territorialidades y tiempos diferentes. Por un lado, el espacio físico de la acción y por el otro, la subjetividad que conlleva establecer los límites del videojuego en el espacio de ficción. Según Augé, en este mundo de sobremodernidad las telecomunicaciones tienen un papel activo para crear "individualizaciones pasivas de consumidores",[274] que debilitan el "nexo social" pero que además relegan al hombre a la soledad de la navegación, lo abstrae de "[…] la relación con el otro, sustituyendo con el sonido o la imagen, el cuerpo a cuerpo y el cara a cara […]".[275] Desde nuestra perspectiva, las computadoras y todos los contenidos a los que podemos acceder a través de ellas, como los videojuegos, son solo uno de los tantos mediadores de la posible relación no física y ficcional que podemos establecer con el otro.

El carácter problemático de la frontera está condicionado por la doble forma de habitarla, como espacio intersticial[276] que "inaugura relaciones", tránsitos e intersecciones, pero también caminos o "atmosferas de la muerte".[277]

Las identidades germinadas en el siglo XXI entendidas como habitantes de la frontera han transformado la sensación de vivir bajo "una muerte siempre amenazante" en estandarte para la defensa fundamentalista del lenguaje, la religión y el conocimiento. Han abierto "[…] el camino a los nuevos impulsos separatistas, a la construcción de más muros, a la militarización de más fronteras, a las formas mortales de la policía, a las guerras más asimétricas, a las alianzas de división y a las innumerables divisiones internas incluso en las democracias

[274] Consultar M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.8.
[275] *Idem*.
[276] Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar coords., "Fronteras, Violencia, Justicia", p.7. Como hemos dicho a lo largo del texto, las fronteras espaciales no solo delimitan y separan, también constituyen zonas que inauguran relaciones. "Pueden ser burladas, acatadas, cruzadas, trasgredidas, imaginadas, reales, reinventadas y destruidas. Confinan y liberan. Protegen y constriñen […]" (p.7).
[277] Esta frase la extrajimos de la frase en francés *mort atmosphérique*. Flores Olea la traduce como "muerte atmosférica" y Maldonado como "muerte omnipresente". En este proyecto por sugerencia del Dr. José Ramón Fabelo Corzo, la llamaremos "atmósferas de la muerte".

establecidas".[278] Si en el mundo colonial la actitud de asimilación consistía en querer ser como el otro,[279] en la época actual el proceso de asimilación se traduce en la aniquilación del otro, porque se ha perdido "(l)a conciencia de pertenecer a un grupo […]",[280] que en la modernidad había sido un paso indispensable hacia la reivindicación consciente del derecho a vivir.

2.5 El "tiempo": el "presente permanente"

> *Estoy aquí*… y más allá, allí (más allá de los límites del sitio), es el caos, la naturaleza, los ríos, los paisajes … Pero aquí uno adquiere el sentido de su propia presencia… Se me ocurrió la idea de hacer presente al espectador, la idea de que `el hombre está presente´...[281]

Según Augé, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el segundo desencanto del mundo se manifestó al constatarse que los mitos del futuro no existían más, y por lo tanto la idea de "un futuro mejor para la humanidad" era un espejismo.

El primer síntoma, lo había anunciado Jean Francois Lyotard en su libro *La condición posmoderna* (1994)[282] tras afirmar que habían llegado a su fin "los grandes relatos". Con ello, el filósofo anuncia la muerte de la idea de progreso que había dado sustento a la modernidad y los relatos totalizadores, que por su parte habían cimentado a las instituciones. Desde tal perspectiva, Lyotard propone la reivindicación de lo individual y lo local frente lo universal. Por otro lado, la caída de la URSS y el fracaso del comunismo en 1991 desacredito la idea de futuro y de otros modos económicos, políticos y sociales de habitar el mundo. Desde el terreno de la historia, Fukuyama proclamaría el fin de la historia o de la historia de las ideas, suceso que nos condenaría a pensar la historia actual como "signos de excepción o de retraso".[283] Las críticas recibidas a su propuesta, están en relación con que no es tan fácil despojar a la historia

---

[278] A. Mbembe**,** *ob. cit*., s/n.
[279] Walter D. Mignolo, "Habitar los dos lados", p.11.
[280] Z. Trejo Contreras y J. M. Medina Bustos, coord., *ob.cit.,* p. 252.
[281] J. F. Lyotard, *ob.cit*., p.92. Newman pronunció estas líneas cuando visito la fortificación indígena de Newark en 1948. Según Lyotard, el pronunciamiento de Newman atiende a que él no podía pensar el "[…] el "instante presente", el que trataba de mantenerse entre el futuro y el pasado y se hace devorar por ambos" (p.92).
[282] Véase Adolfo Vásquez Rocca, "La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia, metafísica y fin de los metarrelatos, *Nómadas"*, s/n.
[283] M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.5.

de su carácter teleológico, ni tampoco de entenderla como el resultado de las intenciones del hombre, porque las intenciones no siempre se cumplen. Más bien, el trabajo de Fukuyama se comprende como la clara justificación ideológica al capitalismo norteamericano.[284] Por último, la idea triunfalista de la postmodernidad se instaura con la propuesta de McLuhan y el fenómeno de la *Aldea global* (1968),[285] que más que dar cuenta del conocimiento de la cultura y las ciencias de la información, su proposición va encaminada a entender la evolución de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de información, que han hecho de la comunicación humana una red económica, que ha articulado la conciencia humana a un nivel colectivo y mundial. La idea de la fragmentación, la individualización y el desencanto, ya no por el futuro sino del presente persiste en todos los campos de lo humano a través de la admisión de que "el mundo es diverso y no hay más que decir".[286]

Augé, considera que la paradoja del mundo contemporáneo no es el fin de las ideologías como lo prevé Lyotard, sino todo lo contrario, son la "[…] multiplicación y […] (la) aceleración de los factores constitutivos de la modernidad […]",[287] los que provocan un exceso de causas y efectos no previsibles, y complejos de analizar. La sobremodernidad, como la llama el antropólogo francés, sobreviene como "signo de una lógica de excesos", por tres factores fundamentales mencionados anteriormente, "el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo".[288] Estos excesos se entrelazan en la fijación del presente como un nuevo espacio y tiempo que se abre paso en la historia del planeta. La "[…] sensación de contingencia y pérdida de sentido […]"[289] esta marcada por el dominio de las tecnologías de la información en la vida cotidiana, las cuales han llegado a sustituir, o mejor dicho transformar las mediaciones institucionales, como la escuela y la familia.

Debido a la inmediatez de las tecnologías, el dominio del tiempo se reduce en el espacio,[290] o bien, como afirma Augé se marca "la prioridad del tiempo sobre el espacio"[291] mediante la

---

[284] Véase María Julia Palacios, "Las filosofía de la historia y la crítica postmoderna a la pregunta por el sentido de la historia", s/n.

[285] Véase, Javier Esteinou Madrid, "El pensamiento de McLuhan y el fenómeno de la Aldea global ", *Razón y Palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina*, s/n.

[286] M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.5.

[287] *Ibidem*.

[288] *Idem*.

[289] Ángel Rivero, "IV. La condición política posmoderna y la crítica comunitarista al liberalismo", *Filosofía política contemporánea*, p. 318.

[290] Consultar M. Augé, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", p.7.

interacción continua con el ciberespacio. El desbalance de la unidad tiempo y espacio se ve reflejado por los vínculos sociales que actualmente establecemos. El autoservicio (*selfservice*) de las redes permite que "[…] cada individuo puede aprovisionarse con piezas sueltas para ensamblar su propia cosmología y tener la sensación de pensar por sí mismo",[292] además de la posibilidad de tener su propio espacio de opinión. En tanto que ciertas posturas críticas lo han llamado el fracaso de la socialización, a nosotros nos interesa la posibilidad de la yuxtaposición de los tiempos, que nos hacen vivir en términos de Ana María Martínez de la Escalera, la sensación de un "presente permanente", es decir de un pasado continuo. O visto desde la postura de Lyotard, no es posible aprisionar el tiempo presente. En este sentido, vivimos el "[…] *todavía no es* o *ya no es presente*".[293] En otras palabras, nos referimos a un tiempo presente que es pasado o futuro, pero que nunca se concreta como presente, porque el tiempo es movimiento constante.

En *Cuerpo caído* Ana, relata el acoso del *Lobo* en las redes sociales en las que ella es usuaria. Ana vive el quebrantamiento de su espacio virtual, como la sensación de peligro y pérdida de su espacio de opinión. Lo que en la realidad sería una transgresión del espacio físico de la joven, en el plano de lo virtual, lo que se violenta es el tiempo que hace las veces de espacio, causando un efecto de vulnerabilidad en el usuario:

ANA:[294]

[…][295]

ya pasaron unos meses
y el Lobo saltó del Xbox live
hasta mi Facebook
mi twitter
y mi número de celular con localizador satelital
todo mi mundo virtual le pertenece
según el gps de mi teléfono ya estoy en la cueva del Lobo
ya estoy en el infierno …

---

[291] *Idem.*
[292] *Ibidem*, p.8. La cita original dice: "[…] el presente que presenta es inasible: *todavía no es* o *ya no es presente*".
[293] F. Lyotard, *ob.cit*., p.66.
[294] A. Román, *Cuerpo caído*, p.276.
[295] Omisión de texto.

El común denominador de las sociedades del siglo XXI es la vivencia del "presente permanente", que se revela en tres fenómenos: "[…] la experiencia de la aceleración de la historia, la experiencia del encogimiento del espacio y la experiencia de la individualización de los destinos".[296] Experiencias que se viven desde lo que Augé denomina la yuxtaposición del tiempo sobre el espacio, como consecuencia de la penetración de las tecnologías de la comunicación en todos los planos de lo humano. Tanto el "[…] presente "que presentaba entonces y es presentado ahora", es decir, el pasado"[297] o el "presente permanente", son expresiones que alargan el pasado y anulan las posibilidades de futuro, en tanto que el segundo se vuelve inimaginable.

El presente inmanente nunca vivido ni alcanzado en su totalidad es una de las características de la condición humana contemporánea. Ya que todo hombre, que llamamos "ser de frontera" vive "la sobrecarga de presente".[298] Es decir, el exceso que define la relación humana con su entorno real y virtual, desde la contradicción de "lo lleno y lo vacío",[299] se vive como un presente "[…] tan cargado, tan estridente, que impide toda visión del futuro, a pesar de que nos propone, mediante la ficción, imágenes que se asemejan cada vez más a la realidad".[300] Según Lyotard "[e]l lleno excesivo de la red, por espectacular que sea, no puede enmascarar los vacíos en torno a los que se construye, vacíos que, en cierto modo, lo ponen de relieve".[301] En este sentido, el vacío se configura desde la usencia del futuro, pero también desde la desconexión con los vínculos espaciales reales, virtuales y afectivos. La negación y abandono del pasado ata y esclaviza simbólicamente a los "seres de frontera", y a su propio pasado, viviendo así la contradicción de un pasado inacabado a modo de "presente permanente". Porque físicamente habitan un determinado espacio, pero virtualmente su deseo está en el recuerdo del pasado que es mejor, que el mismo presente violento y que el futuro incierto.

En el siguiente fragmento de *Ánima sola*, Erika recuerda el día que llegaron los paramilitares de Guerrero a quemar sus tierras y a matar a los hombres de su pueblo. Ese día, los talamontes

---

[296] Del Toro citado en Alicia Pino "la territorialidad ¿Cartografiar la historia y la subjetividad?", s/n.
[297] F. Lyotard, *ob.cit*., p.65.
[298] M. Augé, *Por qué vivimos*, p.148.
[299] *Idem*.
[300] *Idem*.
[301] *Ibidem*, p.149.

acabaron con todo, con las casas, con el monte, con su padre y sus hermanos. Erika terminó siendo raptada por Gabriel, el hombre que carbonizó la sierra

Yo[302]
ya no tengo mis raíces en esa sierra
me talaron
…
Yo
ya no me hallo desde entonces
ya no siento mi alma desde entonces
el alma de uno
se queda ahí, a donde entierran el ombligo de uno
mi ombligo se quedó debajo de un árbol frente a mi casa
en la sierra
ahora
ya no existe ese árbol
ni mi alma
cómo voy a poder vivir en paz por estos rumbos si no
tengo alma

Erika ha enfrentado el desplazamiento físico, y en su calidad de emigrante, se tuvo que desprender de sus bienes reales y simbólicos. Su "[…] percepción, sensibilidad y memoria […] se transforma(ron) […]"[303] a raíz del violento desalojo, que la obligó a no volver más a las montañas. Desde la ruptura de la continuidad espacio temporal, que va de Puerto las Ollas hasta la Costa grande de Guerrero, Erika se percibe así misma como cuerpo del límite en tanto vive entre dos cuerpos, la niña que creció en medio del bosque y la amante de quien dio muerte a su padre. Aún con la añoranza de algún día regresar al terruño, Erika vive presa de su entorno con la imposibilidad de retroceder el tiempo. Desde esa sensación su presente se vuelve inconsistente y su futuro ambiguo.

Continuando con *Ánima sola*,[304] Adriana una joven madre, trabajadora de la maquila, es secuestrada por un grupo de sicarios a causa de un ajuste de cuentas. Mientras es trasladada en

[302] A. Román, *Ánima sola*, p.54.
[303] M. Reyes Tovar, *ob. cit*., p.2.
[304] Obra de Alejandro Román, ganadora del Premio de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2010.

una camioneta blindada hasta su destino final, la mujer recuerda los pocos años de felicidad que tuvo junto a su familia. Ella se siente invadida por la nostalgia, recorre mentalmente los buenos momentos, atesora cada paso, cada lugar para encontrarse al final con su cuerpo casi irreconocible, vaciado, amortajado, floreado por tantas balas, por tanto odio que ni ella misma supo de quien venían:

ADRIANA:[305]
Mis ojos están cerrados
y sin poder entender cómo
de alguna manera extraña, mi espíritu regresa a la sierra
regreso a despedirme de ese lugar donde era tan buena
la vida conmigo
regreso a encontrarme con un montón de recuerdos
regreso a buscarme
pero no me reconozco
porque tengo en el cuerpo treinta y cinco plomazos
de A-K cuarenta y siete
no me reconozco porque mis ojos ahora miran al vacío
porque traigo un tiro de gracia que ya me floreó
toda la cara
no me reconozco
porque ahora mi cuerpo está debajo
de cuatro muertas más…

En el ámbito de lo humano, las entidades bosquejadas por Román que viven el "presente permanente" se expresan como "multiplicidades de tiempo"[306] y espacio, formas ambiguas condenadas al aislamiento y despojadas de todo posicionamiento social. Estos "seres" son los *homos sacers* relegados y expulsados de la estructura social, condicionados a una "vida sin valor",[307] "[…] a quien cualquiera (con un poco más de poder) puede dar muerte […]".[308] Las

[305] A. Román, *Ánima sola*, p.28.
[306] J. F. Lyotard, *ob.cit.*, p.69.
[307] G. Agamben, *Homo sacer*, p.175. Según Giorgio Agamben, el concepto fue aplicado originalmente a aquellos individuos que a consecuencia de "[…] enfermedades o heridas deb(ían) ser considerados "perdidos sin posibilidad de curación", y en plena conciencia de sus condiciones desea(ban) absolutamente la "liberación" […]" (p.175).
[308] *Ibidem*, p.18.

mujeres maquiladoras, las prostitutas, las mulas,[309] los sicarios son solo cuerpos que viven en la inmanencia del tiempo presente; son el *zoe* que se diluye entre la multiplicidad del tiempo, porque su existencia está marcada por la contradicción, lo transitorio y lo ambiguo.

Capítulo 3. Identidad-es de frontera. Casos de estudio: *Cuerpo caído* y *Ánima sola*

3.1 Cuerpos del límite

En esta primer parte del último capítulo nos interesa cuestionar las realidades del cuerpo,[310] del cuerpo vivo como organismo complejo y terrestre que parece constituirse como cuerpo ambiguo y debilitado en el espacio de dominio del poder soberano. A finales del 2016, Giorgio Agamben en su texto *The age of humanism is ending* afirmó que en el reciente contexto tecnológico de internet y las redes sociales no hay lugar para el cuerpo de carne y hueso, ni mucho menos para las historias que nos pueda contar. Sin embargo, la condena del cuerpo humano que tiene su origen en la Edad Media con la persecución de los herejes continua, y toma expresión en la necesidad compulsiva de dar muerte al cuerpo por los medios más violentos hasta el grado de desaparecerlo. Indudablemente, el cuerpo vivo sigue siendo un problema, porque aunque deseemos mutilarlo y con ello cortar de tajo la sensibilidad humana,[311] el cuerpo siempre mostrará su resistencia a no ser abandonado y olvidado.

Para hablar de la estesis de los "cuerpos del límite" nos aproximáremos a lo que Anne Sauvagnargues llama la "totalidad de un cuerpo", que no solo se limita a la suma de órganos, sino que muestra su multiplicidad en tanto que incluye la totalidad del cuerpo humano: "[…] la cuestión de la precedencia del todo sobre sus partes como la de la unidad del órgano reproducen, en su nivel, las apuestas de la lógica de multiplicidades, esto es, unidad, totalidad, soberanía, generalidad".[312] Porque hablar del lugar que ocupa un cuerpo es también asunto de la de la sensibilidad, la política, la sociedad, la cultura y las artes.[313]

---

[309] En el lenguaje popular una mula o burro es una persona que se presta para contrabandear droga dentro de su cuerpo.
[310] Se considera a Marcel Mauss como el introductor de la perspectiva sociocultural, psicológica y biológica del cuerpo con su concepto de hombre total.
[311] Consultar Alfredo Martínez Sánchez, "Historia y antropología a propósito del cuerpo", s/n.
[312] A. Sauvagnargues, *ob. cit*., p.98.
[313] Consultar *Ibidem*, p.51.

Definir un cuerpo del límite no solo es mencionar lo que fisiológicamente lo constituye, sino es aludir al cuerpo de lo sensible que para percibir en el plano de lo trascendental[314] necesita de su cuerpo biológico.[315] Pero también, es el cuerpo mundano en su doble dimensión, la individual y la social. El cuerpo, como "masa en constante cambio" "[…] sólo tiene unidad real y exacta por su diferencia, su "punto de vista", en sí mismo determinado por su "forma", es decir, (por) su capacidad de recoger las acciones que se ejercen sobre él (lo que denominamos interacciones)".[316] El "ser de frontera" entre la multiplicidad de sus cuerpos es "significante, porque se le puede entender desde dentro –plano trascendental […]",[317] pero también es intención personal por ser quien ha creado un mundo de sentido y se ha vinculado con el mundo de las cosas desde los planos, trascendental y social".[318] El antecedente del hombre social, toma lugar en el concepto del "hombre total"[319] definido por Marcel Mauss en el año de 1925. El sociólogo influenciado por el marco de la postguerra europea –la Primera Guerra Mundial, propuso la relación de tres elementos, "el cuerpo, la conciencia individual y la conciencia colectiva" que interactuan con la realidad simbólica que significa la sociedad, "[…] construcción humana de sentidos y significados de los que participan todos los individuos que pertenecen a ella".[320]

Desde las fronteras fisicas y mentales –líneas divisorias reales o imaginarias– el cuerpo del límite ocupa dos espacialidades, el lugar de lo real y el lugar de lo imaginado. Si trasladamos la idea de la frontera –barrera protectora de lo desconocido, y del peligro que puede ser físico

---

[314] J. F. Lyotard, *ob. cit*., p.24. La existencia humana también tiene un sentido trascendental, expresada a través del cuerpo fenomenológico como "espacio-tiempo de sensibilidad y percepción" (p.24).

[315] Consultar Javier San Martín, "El contenido del cuerpo", p.173. El cuerpo físico, es el cuerpo empírico determinado por las circunstancias biológicas, históricas y socioculturales.

[316] Consultar J. F. Lyotard, *ob. cit*., p.87.

[317] La cita original mencionada por el autor es de Merleau-Ponty, este último hace referencia al trabajo de Mauss y "ha puesto de relieve "lo social, como el hombre mismo, tiene dos polos o dos caras: es significnte, se le puede entender desde dentro, y al mismo tiempo a intención personal está, según la célebre frase, mediatizada por las cosas". La cita original se encuentra en "De Mauss a Claude Levi-Strauss", p.52

[318] Carolina Ferrante, "De Mauss a Claude Levi-Strauss", p.52. La cita original que el autor menciona es de Merleau-Ponty quien hace referencia al trabajo de Mauss, que puso en relieve lo social en el hombre "[…] el hombre mismo, tiene dos polos o dos caras: es significante, se le puede entender desde dentro, y al mismo tiempo a intención personal […]" (p.52).

[319] En 1921 Marcel Mauss realizó un primer acercamiento al concepto del "hombre total" dentro del artículo *L´expression obligatoire des sentiments*. El concepto como tal, lo menciona como tal en el año de 1923, en la Conferencia de la Sociedad Francesa de Psicología.

[320] C. Ferrante, *ob.* cit., p.52.

o simbólico–[321], el cuerpo sería "[…] el límite físico entre dos entidades (cuerpos) diferentes […]",[322] poseedor de materia física y virtual, en tanto que es expresión "[…] de un mundo no continuo, un mundo discreto de puntos o datos que se manifiestan como fluidez, densidad y saturan la percepción".[323] Ese cuerpo que para Artaud "[…] designa ese plano virtual de la diferenciación [diférentiation] […]",[324] en tanto que la falta de unidad no permite que la "morfogénesis"[325] se vincule a un principio unificante externo, es la "materia misma" hecha como materia "intensa, no formada, no estratificada", y que no responde a jerarquías organizativas del cuerpo.[326] Sin embargo, en el ámbito biológico el cuerpo físico natural humano y no humano tiene límites, que se unifican y se diferencian como materia: superficies, membranas, tejidos, órganos centrados dispuestos jerárquicamente, unitariamente y soberanamente que le dan organización a un cuerpo "[…] humano y animal, animado e inanimado, donde la forma orgánica rige e informa la diversidad material".[327] No obstante, el cuerpo del límite va más allá del "lugar somático",[328] del cuerpo "autocentrado, unitario y jerarquizado", del logos y la realidad como sentido de mundo. Es un cuerpo que se des-sujeta de su propio cuerpo "biológico, colectivo y político",[329] para hacerse de una nueva composición sistémica, de la otra dimensión de la corporalidad,[330] o del cuerpo sin órganos,[331] o del cuerpo vaciado,[332] o del cuerpo heterogéneo[333] o del cuerpo border,[334] por su carácter descentralizado, pero sobre todo por oponerse a toda organización de poder, éste:

---

[321] R. Galicia, *Poéticas border*, p.5.
[322] *Idem*.
[323] Roberto Diodato, *Estética de lo virtual*, p.20.
[324] A. Sauvagnargues, *ob. cit*., p.101.
[325] *Idem*. La morfogenesis estudia tres aspectos de los procesos biológicos de un organismo: el desarrollo biológico, el crecimiento celular y la diferenciación celular. Para este texto se utiliza tal término para hacer alusión a lo Sauvagnargues llama "materia misma" que caracteriza al "cuerpo sin organos", describiéndolo como "materia intensa y no formada, no estratificada", y que no responde a jerarquías organizativas del cuerpo.
[326] A.Sauvagnargues, *ob. cit*., p.101.
[327] *Ibidem*, p.98.
[328] C *Ibidem*, p.99.
[329] Consultar Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas*, p.106. Esta frase se extrajo de las descripciones de Deleuze y Guattari sobre cómo hacerse de un cuerpo sin organos.
[330] I. Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor,* p.21.
[331] Consultar Antonin Artaud, *Van Gogh: suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios,* s/n.
[332] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia.* p.106.
[333] T. Guardans Cambó, *ob. cit*., p.31.
[334] Consultar R. Galicia, *Poéticas border,* p.50. En el Teatro de Frontera la vivencia de lo *border* se expresa desde la presencia de cuerpos racializados, entendidos como "[…] los cuerpos de la inferioridad que la clasificación asigna a cada cuerpo que no se amolda totalmente al criterio del conocimiento establecido […]". (W.

> Oscila entre dos polos: las superficies de estratificación, sobre las que se pliega, y se somete al juicio, el plan de consistencia, en el que se despliega y se abre a la experimentación.
> […] si nunca se acaba de acceder a él, es porque detrás de un estrato siempre hay otro estrato, un estrato encajado en otro estrato.[335]

Como cuerpo no jerarquizado, es relación de contrarios, por un lado es un cuerpo des-sujetado pero por el otro, es un cuerpo debilitado por la "voluntad de poder"[336] y la soberanía terrorífica del Estado y de las organizaciones criminales. Este cuerpo afectado por el mundo de la violencia se ha visibilizado como "[…] desidentifica(do) de la comprensión de sí mismo como sujeto […]".[337] Y como todo "ser de frontera" que ha ido más allá de su condición limítrofe y fronteriza, ha pisado la zona oscura "[…] revela la existencia de fuerzas de dominación social y muestra ser producto de la represión",[338] porque se interna en él, el poder de la muerte que subordina su existencia a una "vida sin valor",[339] "[…] a quien cualquiera puede dar muerte […]",[340] o sencillamente mercantilizarlo, desaparecerlo, reorganizarlo haciéndolo prescindible y disociable de todas sus partes para formar un cuerpo de horror.

Este cuerpo de frontera en la paradoja de su libertad y condición limítrofe transita las zonas indiscernibles –oscuras– de lo humano y lo animal–, que toma expresión en el cuerpo del límite. Por ejemplo, las relaciones de excesos y defectos de los *cuerpos caídos* son expresadas en la obra de Román a través de la violencia autoinfligida, la interpersonal y la colectiva. En el

---

Mignolo, "Habitar los dos lados", p.7). Ejemplo de ello son las mujeres, los migrantes y los obreros. Los narcotraficantes, los tratantes de blancas, los polleros, cumplen una doble función, con ellos se invierte la cadena social, por un lado, son cuerpos inferiores y por el otro, son cuerpos que violentan a los cuerpos inferiores. Según Mignolo, "(l)a doble conciencia surge de la experiencias de ser alguien […]". *Ibidem*, p.9. Por otro lado, la noción de lo *border* nos obliga a replantearnos "los límites propios y ajenos". Consultar R. Galicia, *ob. cit*., p.50.

[335] A. Sauvagnargues, *ob. cit*., p.105.

[336] T. Guardans Cambó, *ob. cit*., p. 21. "La debilitación de la voluntad de poder", la retomamos de Cambó, quien afirma que toda voluntad de poder confiere "una identidad rígida al sujeto". La debilitación reduce los poderes absolutos del aparecer.

[337] *Ibidem*, p.13. "El existir queda fijado, encerrado, en aquella forma subjetiva que le permitió desenvolverse distinguiéndose de la existencia como un todo. Sujeto en un mundo de sujetos y objetos […]". *Ibidem*, p. 21.

[338] A. Sauvagnargues, *ob. cit*., p.106.

[339] G. Agamben *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida,* pág. 175. De acuerdo con Agamben, este concepto fue aplicado originalmente a aquellos individuos, que a consecuencia de "[…] enfermedades o heridas deb[ían] ser considerados "perdidos sin posibilidad de curación" y que, en plena conciencia de sus condiciones, desea[ban] absolutamente la "liberación"" (p.175), a través de la muerte.

[340] *Ibidem,* p.18.

siguiente fragmento, el personaje Evelyn se siente acorralada por el dolor que le ha causado la guerra, su cuerpo es un cumulo de penas y devastación, ya no le es posible pensarse ella misma en singular, como Evelyn la que sueña incursionar en el mundo de la moda, la que ama aquel joven taciturno, la que desea ser feliz. Ahora, es ella convertida en el muro de las lamentaciones[341] de todas las mujeres de Estados Unidos y de las mujeres del mundo entero, quienes esperan que la guerra termine, que les traiga de vuelta a sus esposos, hermanos e hijos. Que sea la guerra las que les devuelva la paz y la esperanza que les arrebato:

EVELYN:[342]
"El mundo en pedazos."
Así lo leo en la portada de la revista *Life*
se refiere a la ciudad de Stalingrado devastada por la guerra
me conmueve las fotos de unas niñas saltando la cuerda en esa
ciudad destruida
ellas se ven felices pese a la destrucción de su ciudad…

Evelyn y todas las mujeres que esperan el regreso de sus familiares vivos o muertos, son cuerpos del límite en tanto que no se encuentran "ni (en) una cosa ni (en) otra",[343] porque viven la impotencia de no poder sustituir el cuerpo ausente por otro cuerpo. Cuando la barbarie invade el espacio intimo de quien la padece, la vida se vuelve perturbadora. La guerra, como lo advirtió Sigmund Freud[344] no solo quebranta nuestra relación con la vida, sino sobre todo con la muerte.

Después de la Primera Guerra Mundial, el imaginario del siglo XX ha sido otro, en tanto que fracturo la relación natural de la vida y la muerte, y con ésta "la desilusión que […] (la) guerra

[341] El muro de las lamentaciones o de los lamentos tiene ubicación en Jerusalén. Es un espacio sagrado para los judíos debido a que formaba parte del Templo de Jerusalén destruido siglos atrás por los romanos. En éste, los creyentes se lamentan la destrucción de la ciudad y la dispersión del pueblo hebreo.
[342] A. Román, *Cuerpo caído*, p.289.
[343] Traducción de la frase *betwitx and between* de Victor Turner.
[344] "Neurosis de guerra", en: Wikipedia. Sigmund Freud trata de explicar a través de la "etiología de la histeria" y a "neurosis de guerra" los estragos que sufrió la sociedad con la Primera Guerra Mundial, retomando el concepto de "neurosis traumática" propuesto por Hermann Oppenheim (1889).

ha provocado y el cambio que nos ha impuesto –como lo hacen todas las guerras– en nuestra actitud hacia la muerte”:[345]

EVELYN:[346]

Mi mundo en pedazos
mi pecho, un cristal estrellado
humedad en los ojos
perlas que se confunden con mi hermoso collar de lágrimas
qué depresión
yo
crecí con la depresión del veintiocho
en este mundo sin esperanzas
este mundo quebrado en pedazos
por eso me conmueven esas niñas igual que yo, miran todo
su mundo destruido
por eso, sin pensarlo compro la revista en esa esquina de la calle
cuarenta y dos

La fotografía a la que hace alusión Evelyn, son las niñas de Stalingrado saltando la cuerda en un panorama de edificios demolidos. Estas imágenes captadas por la revista *Life* dieron la vuelta al mundo. El debato que desato en ese momento la publicación del material puso en la mesa la pregunta si era ético o no mostrar la desgracia humana. Y como ahora nos podemos imaginar, el deseo humano mutilado por la guerra, tomo direcciones microfacistas y contradictorias a la conservación de la vida humana.[347] Eugenio Trías afirma que lo más grave de la “condición humano-fronteriza” es “[…] obrar en contradicción con […] (la) propia constitución limítrofe y fronteriza (Porque) nada hay, en efecto, más *humano* que el comportamiento *inhumano*”. [348]

En el mundo de la violencia no hay lugar para el cuerpo des-sujetado (cuerpo sin órganos),[349] –cuerpo no organizado que es flujo y es umbral, y que solo a través de la relación pensamiento y corporeidad adquiere sentido. En su relación de contrarios, ese cuerpo des-sujetado es un

[345] S. Freud citado en I. Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, p.175.
[346] A. Román, *Cuerpo caído*, p.290.
[347] Ediciones Pueblos Unidos de Montevideo 1965, Diccionario soviético de filosofía, p.79.
[348] E. Trías, “Uso práctico de la razón fronteriza”, p.48.
[349] Definido por Deleuze y Guattari como un cuerpo depravado, porque no es organismo ni cuerpo articulado; desviado porque no significa ni es significado; vagabundo porque no tiene lugar de enunciación.

cuerpo del límite, vaciado, desfronterizado, que solo tiene cabida como cuerpo debilitado. En las obras de Alejandro Román, esos cuerpos toman expresión en las mujeres trabajadoras de la maquila, quienes debido a la precariedad de sus sueldos y a su condición de inmigrantes no tienen otra opción más que hacinarse en las periferias de la ciudad, y con ello a la soledad, la marginación y la violencia urbana. Otro ejemplo, es el sicario, quien renuncia al vínculo social para aventurarse a la vida de lo *border*,[350] a todo aquello que está más allá de los límites.
Según Galicia, lo *border* tiene lugar en las "zonas de intersección, discontinuidad, intercambio, hibridación y colisión",[351] pero en un entorno de excesos, el "después de los límites" se torna adverso en tanto que la violencia funciona como el instrumento del opresor, pero también como la alternativa de resistencia del oprimido que desea ser opresor, instaurándose en la paradoja de la libertad de las sociedades contemporáneas.

La empresa del narcotráfico ha mostrado su lugar en el mundo a través del ejercicio del necropoder, mediante la alteración de los espacios públicos, la exposición de cuerpos fragmentados, mutilados, violentados en las calles, plazas y vías públicas. Acciones que tienen la finalidad de mostrar el "[…] dominio sobre sí mismo y sobre el mundo en torno a lo natural y social […]".[352] De acuerdo con Hannah Arendt, "[…] la violencia es por naturaleza instrumental, […] se ejerce y se desarrolla para determinado fin […]".[353] El dolor y la alteración del cuerpo humano como imagen de terror es una forma de doblegar la resistencia y la voluntad social de quienes viven la violencia instrumental. En la lógica de los cuerpos del límite, "[…] el violentador ejerce su acción contra el objeto de su violencia, luego él

[350] R. Galicia, "Poéticas borde(r) del teatro mexicano", p.21. Galicia desplaza el concepto "frontera" por *border*, para deslocalizar geograficamente el fenómeno del Teatro de Frontera, y acercarlo a la discusión global. Para la autora es importante mostrar que las problemáticas de este teatro no se quedan en el exilio de lo regional, sino que dan muestra de la condición actual del hombre. Esta discusión se apoya del concepto desterritorialización, desde la práctica artística, con el fin de vincular los imaginarios socioculturales y la historia que identifica a una cultura. Sin embargo, la noción de lo *border* va más allá, ya que el concepto enfatiza textos no jerárquicos, no individualizados; sus dramaturgias "[…] se conectan rizomáticamente, no hay jerarquías ni centros […]". *Ibidem*, p.21. A este tipo de dramaturgias que rompe con la linealidad se le denominan hipertextuales. En tanto que, para Mignolo los *bordes* "[…] nombran ambos lados de la frontera […]". W. Mignolo, "Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia", p.1. Según Mignolo, pensar desde el *borde* significa "[…] cómo la gente se enfrenta en el mundo a la expansión epistémico, económica y política de Occidente, si no quieren ser asimiladas sino más bien imaginar un futuro que sea su propia invención […]". *Ibidem*, p.6.
[351] *Ibidem*, p.18.
[352] Alfonso Sánchez Vázquez, *El mundo de la violencia*, p.166.
[353] I. Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, p.72.

reacciona, y por último, el violentador original responde con más violencia".[354] Son las reglas del opresor y del oprimido, cuerpos del límite que desde su existencia física y en desproporción a sus excesos no son capaces de alcanzar su condición de frontera",[355] lo que Trías llama "la verdadera *carne* del límite y que se halla situada en ese límite que le es propio: límite entre el ser y el no ser; entre la razón y la sinrazón; entre lo físico y lo metafísico,[356] ya que el cuerpo debilitado se ha situado en las sombras de la sinrazón.

Ahora bien, en las siguientes líneas el personaje de Carmen –de *Ánima sola*– va rumbo a su trabajo en la única ruta que conecta Anapra con la ciudad. Desde su asiento piensa en voz alta sus miedos, que se perciben como todas las posibles formas violentas de perder su cuerpo. La sensación de una "muerte siempre amenazante" se hace inevitable:

CARMEN:[357]

…

regreso mi mirada a la ventana

mi rostro se refleja por la ventana de la ruta

afuera

las señales de tránsito en la carretera, tienen inscritas

palabras extrañas

estrangulamiento

acuchillamiento

violación

azotes

torturas

mordidas

cuerpos calcinados

órganos extraídos

cercenamiento de diversas partes del cuerpo

…

qué extrañas son las señales de tránsito por estos caminos

de Juárez

[354] A. Sánchez Vázquez, *ob. cit*., p.16.
[355] E. Trias, "Uso práctico de la razón fronteriza", p.55.
[356] *Ibidem*, p.68.
[357] A. Román, *Ánima sol*, p.73.

Como hemos expuesto, la violencia no solo daña el entorno sino que de modo inminente también "altera y destruye la autonomía humana".[358] Tal parece, que la presencia dominante de la barbarie en la historia ha condenado las relaciones entre los hombres, quienes sucumben a pesar de la razón y el derecho a las necropolíticas, las cuales han invadido los espacios íntimos de los hombres, exhibiéndolos públicamente y socialmente como "[…] cuerpos, absolutamente expuestos a recibir la muerte […]".[359] En México, la violencia del poder[360] practicada por los Carteles y el Estado ha perturbado la realidad con la feroz ocupación de los espacios privados, públicos y sociales, causando el efecto de vivir cotidianamente lo que Diéguez denomina "el teatro del horror en las calles", entendido como el "[…] ejercicio y la diseminación del terror por todos los medios posibles que aseguren un espacio de muerte y de miedo",[361] a través de todas las formas factibles de aniquilar el cuerpo: la decapitación, la mutilación, la violación, la tortura, la calcinación, entre otras más.

3.2 Identidad (es) de frontera

La vertiginosidad de la virtualidad a la que nos enfrentamos cotidianamente, nos ha permitido estrechar las distancias geográficas físicamente y simbólicamente. No obstante, aún no es posible pasar por alto la existencia de las fronteras, –delimitaciones territoriales– que marcan diferencias económicas, políticas, sociales, culturales y lingüísticas importantes entre los países. En la relación México y Estados Unidos, el muro divisorio no es lo único que nos separa, el idioma, también es la barrera que refuerza, violenta y hace aún más abismal tolerar la presencia del "otro".[362] Y desde nuestra conflictiva presencia, nos preguntamos si es posible hablar de la identidad. Si para Arendt, lo que tenemos en común es "la condición humana de la pluralidad, es decir que lo único que nos hace afines es […] (el) hecho de que

[358] Consultar A. Sánchez Vázquez, *ob. cit*., p.11.
[359] G. Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida,* p.159.
[360] A. Sánchez Vázquez, *ob. cit*., p.171.La violencia política es una "[…] violencia a favor o en contra del Estado, la violencia tiene como centro de sus preocupaciones esenciales la cuestión del poder" (p.171). El Estado determina el grado y las formas en que esta violencia puede transformarse en una actividad concreta. Es una estrategia para conseguir objetivos, que se resuelven mediante relaciones de poder, presuponiendo en si misma un proyecto, como lo es actualmente la empresa del narcotráfico acompañada de sus políticas de la muerte.
[361] I. Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, p.72.
[362] Consultar R. Galícia, "Poéticas Border", p.5.

los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo".[363] Será entonces ¿qué solo nuestra permanencia en el mismo planeta es lo que realmente nos define?

En virtud de la contradicción que significa la vida misma, porque "(l)a contradicción es el signo mismo de lo viviente […]",[364] de la fuerza vital, que se haya según Trías en lo opuesto a la identidad,[365] y que en sí misma es un despropósito por ser "[…] la más pobre de todas las categorías lógico-lingüísticas […],[366] que se expresa como un rasgo de desconexión con el mundo actual, la identidad en términos de globalización, transita por un proceso de segmentación y cruces culturales inexistentes en el siglo XIX. Si hace tres siglos la identidad significaba tener una nacionalidad en razón de que se era originario de un lugar, actualmente pensar la identidad se complica por la historia de vida de los individuos y de sus antepasados, pero también por el espacio habitado que muchas veces no coincide con el lugar de origen.

En el siglo XIX, el imaginario de la frontera era el lugar adecuado para aglutinar valores nacionales, que a su vez hacían las veces de defensores del territorio, sobre todo en los países occidentales, pero que posteriormente se extendió la misma perspectiva a América Latina. Es así, que la noción de frontera fue fundamental al menos para el proyecto de la modernidad y el progreso, interesados en estratificar y diferenciar el valor de un individuo con respecto del otro. En estas circunstancias es que su definición tradicional ha sido embestida de una "[…] fuerte carga simbólica, […] indisociable de la idea misma de nación".[367] Para Thomas M. Wilson y Hastings Donnan, las relaciones entre poder e identidad, en las fronteras, y entre las fronteras y sus Estados, serán siempre problemáticas por el hecho de que el Estado no puede controlar las estructuras políticas que se establecen en sus extremidades,[368] casi siempre de carácter disidente.

---

[363] H. Arendt, *ob. cit*., p.22.
[364] E. Trías, "Uso práctico de la razón fronteriza*"*, p.42.
[365] *Idem*. Trías dice: "Allí donde hay contradicción hay fuerza vital. La contradicción es el signo mismo de lo viviente, de lo que está plenamente vivo. Se halla en este sentido en las antípodas de la *identidad* " (p.42).
[366] *Idem.*
[367] Cfr. R. Galicia, en *ob.cit*., p.53. El concepto tradicional de frontera la define como "[…] el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos) a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.("VII Coloquio de Teatro").
[368] Consultar Alejandro Grimson, *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro*, p.3.

La primer perspectiva que nos interesa plantear para aproximarnos a las identidades de frontera es la que aporta Zygmunt Bauman, quien se refiere específicamente a la identidad nacional como un hecho que "[…] ni se gesta ni se incuba en la experiencia humana, "de forma natural", ni emerge de la experiencia como un "hecho vital" evidente por sí mismo […]",[369] sino que se interna como una ficción en la mente de los hombres y las mujeres, constituyéndose como un fenómeno externo a la condición humana de la pluralidad. En este sentido, la identidad que nos propone Bauman alude a una idea que nace "[…] *de la crisis de pertenencia* y del esfuerzo que desencadenó para salvar el abismo existente entre el "debería" y el "es" […]",[370] funcionando así, como el lugar para la indeterminación y crisis humana. Sin embargo, desde el escrutinio del poder soberano, el "abismo" se convierte en el lugar idóneo para homogeneizar las miradas.

En la imaginación social, la identidad "[…] siempre constituye algo muy evasivo y resbaladizo, casi un *a priori*; es decir, una realidad preexistente",[371] que toma presencia con el anhelo de "identidad" o con el deseo de pertenencia,[372] de la inclusión a un "nosotros". Así, que cuando la identidad pierde lo que Bauman llama "anclajes *sociales*", se vuelve aún más urgente la necesidad de ser parte de algo. Y cuando esa identidad no solo ha perdido los vínculos sociales o no los ha tenido, el espacio se torna vulnerable a la hostilidad, la incertidumbre y la violencia, por la razón de que no hay nada que identifique al habitante de frontero con su entorno. La crisis identitaria de no pertenecer ni físicamente, ni simbólicamente ni imaginativamente a una territorialidad, coloca al "ser de frontera" como cuerpo del límite despojado y desplazado[373] a un mundo de violencia.

En *Ánima sola*, Carmen recuerda su infancia en Córdoba Veracruz, muy cerca de los cafetales junto a la abuela Rafaela. Y en contraste, relata su sensación de vivir en Anapra, una colonia fronteriza de Ciudad Juárez, conocida por un número importante de mujeres desaparecidas. La

---

[369] Zygmunt Bauman, *Identidad*, p.49.
[370] *Idem.*
[371] Benedetto Vecchi citado en Z. Bauman, *ob. cit*., p.39.
[372] *Ibidem*, p.68. Para Bauman, "(e)l anhelo de identidad procede del deseo de seguridad, en sí mismo, es un sentimiento ambiguo" (p.68).
[373] A. Moebus, *ob. cit*., p.42. Moebus define el "desplazamiento" como "[…] un centro único de poder (que va) hacia locales de poder que pasarían en buenas medidas a constituirse a lo largo del trayecto de las relaciones y procesos sociales" (p.46), que pueden ser retratados "[…] como la convivencia tumultuosa entre distintos estilos y representaciones simbólicas" (p.42).

hostilidad del entorno, las condiciones de precariedad; la sensación de vivir "una muerte siempre amenazante", y los no vínculos sociales le han obstaculizado arraigarse a la ciudad. Es así, que su sensación diaria pasa como la de una extranjera que camina, cruza y transita tierras desconocidas, en espera de regresar a casa.

CARMEN:[374]
Aquí, en Ciudad Juárez, parece que te va aplastar el cielo
aquí, ya no hay lugar para los sueños
si apenas tengo para el pasaje de la *ruta* que me lleva
cada día a la fábrica
cómo voy a tener para un pasaje
que me lleve hasta Córdoba
hasta el *Barreal*
hasta donde muele el café en su metate mi abuela Rafaela
¿cómo?
Aquí estoy encadenada, igual que mi hijo José
aquí, sólo hay lugar para calcular el rumbo
seguro de tus pasos
aquí, sólo hay lugar para huir de la muerte …

A partir del siglo XX, la idea de la identidad se ha visto empañada por el constante flujo humano, debido a los desplazamientos forzosos y las migraciones, ocasionados en su mayoría por las guerras y la búsqueda de mejores oportunidades. Ambas situaciones, han contribuido al fenómeno de la transculturación violenta, que para Néstor García Canclini[375] se circunscribe como una de las características inherentes a las sociedades del siglo XXI. Este "[…] proceso implica […] necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, […] (para) la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales […]".[376] En su sentido positivo y casi idealizado, la transculturación da cabida a recepciones e intersecciones culturales, a individuos multirraciales y riquezas. Sin embargo, en el mundo actual caracterizado por el conflicto

[374] A. Román, *Ánima sola*, p.24.
[375] N. Canclini, "Hibridación cultural", p.9. Para Canclini los procesos de entrecruzamiento o intercambio cultural, son procesos constituidos en la Modernidad y puestos en práctica por mecanismo de hibridación, que son "[…] procesos socioculturales en los que (algunas) estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (p.9). En este sentido el habitante de frontera, es un ser hibrido.
[376] Fernando Ortiz citado en Erelis Marrero León, "Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz".

social y político, la migración humana casi siempre es consecuencia de la violencia que vive el emigrante en su país de origen; en otros casos, se debe al interés por mejorar las condiciones de vida. El fenómeno de la inmigración ha causado principalmente en los ciudadanos receptores de inmigrantes, un sentimiento de inseguridad fundamentado por el miedo a perder lo que consideran como propio. Y desde tal temor, proceden a la división racial y a la marginación del "otro". A pesar de todos los esfuerzos, la identidad se ha vuelto "[…] en sí mism(a), […] un sentimiento ambiguo"[377] y lejano, que en el imaginario de cada habitante de frontera funciona como el lugar para el refugio y la memoria de la tierra que alguna vez sintieron suya.

El segundo acercamiento de las identidades de frontera tiene que ver con el lugar de la rememoración[378] del pasado de los personajes. Por ejemplo, en *Cuerpo caído* el nacimiento del personaje de Evelyn fue estigmatizado por la incertidumbre que causo la Primera Guerra Mundial. Ella, originaria de Berkeley, tuve que emigrar con su padre y sus hermanos a Nueva York, en busca de mejores oportunidades. Sobre todo, con el propósito interno de olvidar lo que había causado en ellos la catástrofe. No obstante, Evelyn se enfrenta nuevamente al desencanto de la vida con el anuncio del comienzo de la Segunda Guerra Mundial:

EVELYN:[379]
Estoy muy afectada
apresuro mi paso hacia el hotel Governor Clinton que está entre
la calle siete y la treinta y uno
no dejo de pensar en ese hombre frágil de los dibujos
ese hombre tiene el mismo rostro sumido en la catástrofe como
mi padre
tras la crisis de mil novecientos veintiocho, mi madre
nos abandonó
y mi padre/es esa ciudad en ruinas que nunca se pudo poner
en pie
por eso huimos de todo el dolor que nos ahogaba en Berkeley…

[377] Z. Bauman, *Identidad*, p.68.
[378] Henri Bergson citado en Edgardo Albizu, *Teoría del contratiempo implosiv*o, p.278. En términos de Bergson, como los "[…] datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria" (p.278).
[379] A. Román, *Cuerpo caído*, p. 291.

Desde la paradoja teórica de lo identitario, admitimos pensar la noción de "identidad" en binomio con la de "frontera" para hablar del lugar de la memoria. En palabras de Galicia, la frontera es la "[…] capacidad de fundación de un nuevo lugar signado por la heterogeneidad y complejidad de las relaciones de poder […]";[380] zonas que en su contradictoria existencia también inauguran relaciones y espacios intersticiales que "pueden ser burlad(o)s, acatad(o)s, cruzad(o)s, trasgredid(o)s, imaginad(o)s, reales, reinventad(o)s y destruid(o)s".[381] En su doble funcionar, se activan como pasos o "atmosferas de la muerte", por ser los lugares de opresión pero también de protección. La problematización de la identidad en la franja fronterizas va "más allá de las naciones y sus (propias) fronteras",[382] porque no solo se trata de estar sino de habitar, y el habitar no se limita a ocupar un espacio sino a establecer relaciones sociales, recuerdos y rememoraciones que se suman a la historia individual de los hombres.

Por último, la siguiente aproximación conviene con la idea de la indeterminación humana, es decir con los "seres de frontera" que viven "[…] entre dos entidades (o cuerpos) diferentes […]",[383] que no siempre encuentran soporte en un sistema sino en lo transitorio. Ticio Escobar denomina a esas identidades como "identidades constructo o identidades en construcción", por carecer de esquemas establecidos y por no tomar lugar en "[…] el (auto) reconocimiento que hace una persona o un grupo […] (a) una red imaginaria que lo sostiene (de su pertenencia a un armazón de sentido)".[384] En tanto que lo dispone a la experiencia atrofiada (disminuida) y fragmentada a causa de la diferencia territorial, lingüística y cultural. Si partimos de un horizonte simbólico, las fronteras también son los "no-lugares" que albergan a las "identidades de frontera" que se construyen desde la deslocalización geográfica imposibles de ubicar en el mapa, caracterizadas por el movimiento constante.

En términos de la dramaturgia de Alejandro Román, estas identidades pactan con la idea de vivir rebasadas de sí mismas, errantes y fuera de todo vínculo con el lugar que habitan. Y en el ámbito social, estas identidades se viven en la desconexión y ruptura de los lazos familiares y sociales. De acuerdo con este sentido, el discernimiento identitario mantiene relación con

[380] Cfr. R. Galicia, "Poéticas" en *ob.cit*., p.8.
[381] Consultar Mónica, Toussaint, *Fronteras, violencia, justicia,* p.7.
[382] Consultar J. Baudrillard y Edgar Morin, *La violencia del mundo*, p.68.
[383] R. Galicia, "Poéticas borde(r) del teatro mexicano", p.5.

[384] T. Escobar, *ob. cit*., ,p.1.

las zonas limítrofes, espacios de vaciamiento de las identidades. Entonces, los no-lugares o espacios de transición son también los lugares donde la ubicación geográfica funciona indeterminadamente con las relaciones sociales. Los "seres de frontera", por su parte pierden singularidad y personalización de sus rostros, desposeyéndolos de todo "espesor metafísico", en tanto que las relaciones sociales no dan posibilidad a lo duradero.

En el caso de la obra *Cuerpo caído*, las identidades de frontera se visibilizan como estados de permanencia del hombre actual, personificados por sujetos comunes de la vida diaria adscritos al espacio de violencia, en un tiempo y un espacio que Augé describe como excesivo de virtualidad, de imágenes e individualismo. Estas representaciones encuentran cabida principalmente en los narcotraficantes, los talamontes y los paramilitares quienes se presentan como figuras descarnadas, carentes de toda identidad aureática, víctimas y victimarios.

En las siguientes líneas Rey, describe la manera en como son embestidos él y su madre por los talamontes.

REY:[385]
Al llegar a la cima
saltan de entre los matorrales los tecuanes
con armas largas vienen armados esos gatos monteses
freno en seco la cuatrimoto colorada
mi madre cae
cuando la estoy levantando, los sicarios ya están cortando
cartucho.
¡Híncate, guache!
Mi gritan los pistoleros
me separan de mi madre.
¡Híncate y ponte a rezar!
¡Despídete de tus arboles!

Desde nuestro punto de vista las "identidades de frontera" que construye Alejandro Román delatan modos de estar en el espacio y el tiempo, caracterizadas por un pasado violento casi

[385] A. Román, *Cuerpo caído*, p.284.

ajeno a los personajes. Es por esta razón, que sus esfuerzos se limitan a "[…] la destrucción de (su) pasado[386] y a la sentencia de una vida sin sentido, de permanencia melancólica e inmanente a un presente permanente, de manera que siempre están un paso atrás de ellos mismos en tanto que son, cuerpos caídos, cuerpos desfallecidos, sometidos a la acción de la gravedad, desplazados por su propio peso, desprendidos del cuerpo o del objeto al que estaban sujeto. Cuerpos que tienden a pender, a colgar y a desaparecer.

En el siguiente punto describiremos al narcotraficante como un tipo de identidad que consideramos de frontera, en tanto que emerge del mundo de la violencia, desligado de todo vínculo social, de la pertenencia a algo y de la carencia de memoria. Sin embargo, en lo absurdo de su existencia ha ganado status social y popularidad entre la población mexicana por ser quien alimenta la vanidad de los desposeídos. Pero también, es quien ha impuesto una muerte impensable casi irrepresentable en sus víctimas, las ha callado, silenciado, mercantilizado y desaparecido. El espacio de vaciamiento de la identidad inhumana del narcotraficante se convierte en el sitio, que nos obliga como espectadores a cuestionar nuestra condición humana.

3.2.1 El narcotraficante: fenómeno de la metástasis inhumana

Según datos proporcionados por Sayak Valencia en su libro *Capitalismo gore*, el narcotráfico se ha constituido como una de las industrias más grande del mundo, seguida de la economía legal de los hidrocarburos y el turismo.[387] Las últimas estimaciones de la ONU indican que en América los ingresos anuales de las drogas ascienden a 150,000 millones de dólares, de los cuales la mayor parte se genera en América del norte,[388] y son resultado de la venta al menudeo en las calles. En México, el inicio de tal empresa se remonta a las primeras décadas del siglo XX con el consumo de opio entre la comunidad china, que posteriormente dio lugar a la siembra y tráfico de la adormidera, a pesar de que el Estado de Sinaloa la haya prohibido. La producción de opio sirvió para abastecer el primer fumadero en Mazatlán y el mercado de Estados Unidos. Para 1920 la primer ruta del narcotráfico en México ya estaba trazada.

---

[386] A. M. Martínez de la Escalera, *ob.* cit., p.1.
[387] Sayak Valencia,*Capitalismo gore*, p.20.
[388] Consultar, José Luis Caballero, "Las cifras económicas del narco".

Sin embargo, la doble participación de los gobiernos, quienes por un lado están implicados pero por el otro persiguen tal actividad ilícita, ha complejizado el tratamiento adecuado de la problemática que por mucho ha rebasado a los individuos, y ha puesto el tema a discusión social, política y económica. En años recientes, el narcotráfico y sus modos sanguinarios de operación han ganado terreno entre las sociedades capitalistas del siglo XXI, trasladándose al ámbito cultural para constituir la "narco-cultura", una manera de reconocimiento social de un estilo de vida excesivo en dinero y en violencia, caracterizado por las prácticas deshumanizadoras de sus actores, los narcotraficantes. La "narco-cultura" es una manifestación que no abordaremos en la presente tesis, no obstante nos parece pertinente recalcar que este tipo de fenómeno solo puede encontrar lugar en una economía global que ha puesto precio a la vida humana y no humana.

De acuerdo con Lyotard, el capital es un fenómeno que trasciende el ámbito de lo político y lo social, es "[…] la sombra que el principio de razón proyecta sobre las relaciones humanas".[389] Y de tal sombra, han surgido y cobrado fuerza identidades e imaginarios de violencia, como resultado de una lógica económica que busca a toda costa producir dinero. El narcotraficante, que en su definición más sencilla es un traficante de estupefacientes, es una identidad que se ha fraguado no solo en el mundo de la violencia, sino que además se ha abierto paso como actor activo de la economía mundial, lo que le ha facultado crear su propia lógica de vida y muerte. Pero además, como cualquier marca que busca colocarse en el mercado se aventura a la generación y producción del deseo[390] en sus consumidores.

En el plano metafísico, esta identidad la describimos como la paradoja del "ser de frontera", porque hace uso de su libertad para fraguar conductas desvinculadas de la virtud, que no se eximen de ser humanas. Recordemos el capítulo 2, cuando describimos al "ser de frontera" desde la asunción ontológica de "ser y razón limítrofe", que en virtud de la facultad de su libertad que lo caracteriza siempre estará latente la posibilidad de contradecirse, de alejarse de toda racionalidad, es decir de toda razón limítrofe. Porque su existir se ha determinado por la

[389] J. F. Lyotard, *ob. cit.*, p.76

[390] La cuestión del deseo no la proponemos en sentido positivo a modo de agenciamientos del deseo sino como ausencia y carencia de sentido.

carencia de toda "aura épica".[391] Así también, como identidad monstruosa ha usurpado la inmanencia de los dioses para generar su propia visión de mundo, y desde ahí producir microfacismos, formas de violencia acontecidas entre las relaciones humanas, que al igual que el facismo buscan cortar todas las formas de libertad.

En los relatos de *Cuerpo caído* y *Ánima sola*, el narcotraficante funciona como el símil de Dios. Al ocupar el lugar del temor, se posiciona en el papel de quien da muerte, siendo el ejecutor de toda violencia individual y colectiva perpetrada a los personajes. Este tipo de identidades se caracterizan por un tipo de conductas no éticas fraguadas en la sobremodernidad, que buscan cortar los lazos con el pasado, con lo natural, con la familia, con el terruño y con la sociedad, porque ya no son más productores de "agenciamientos" de deseo, sino generadores de vacío, que la lógica capital ha cobijado con la única condición o exigencia de generar más dinero, consumidores y adeptos.

En el siguiente fragmento de *Cuerpo caído*, encontramos la ejemplificación de la cosmovisión del narcotraficante y del microfacismo que impone a sus víctimas. El personajes Rey relata al espectador los alcances de la empresa del narcotráfico en el dominio del cuerpo, del tiempo y del espacio de los pueblos desplazados, porque han sido desposeídos de su lugar, de su trabajo, de sus recuerdos y del terruño que alguna vez fue suyo, que sin explicación alguna han tenido que abandonar para no perder la vida:

REY:
[…][392]
…
Pienso
que nadie termina de despedirse de esta tierra cuando la muerte
te sorprende así de pronto
pero ellos
los encapuchados
los que viajan en camionetas vestidos de negro
los paramilitares
narcos que llegan amenazándonos

[391] J. Baudrillard, "La violencia de lo global", s/n.
[392] Omisión de texto. A. Román, *Cuerpo caído*, p.286.

ellos

los que llegan a obligarnos a despedirnos de nuestra sierra

de nuestros árboles

de nuestro cielo

de nuestros muertos

ellos

ahora me apuntan con un cuerno de chivo y me obligan a rezar…

Para Arendt, los santos y los criminales tienen algo en común, no tienen mundo,[393] y sus deseos –carencias– los obligan a hacerse de un sitio. La imagen religiosa, en su búsqueda de una lógica que pueda justificar su existencia cobra sentido en el adoctrinamiento de los hombres. Los narcotraficantes, por su parte construyen un mundo que condiciona la existencia humana a la experiencia del miedo, la cual cobra sentido con la diseminación de las políticas de la muerte. Por otra parte, el simbolismo religioso al que se adscriben los grupos delictivos dan cohesión e identidad a sus integrantes por la razón de que viven en el constante riesgo de perder su vida.

En la vida cotidiana, la actividad ilícita cobra aceptación y admiración pública de un sector social desvalido que desea imitarlos o ser parte de la vanidad individual que consume al hombre hambriento de un status económico y social.[394] De acuerdo con Hannah Arendt las condiciones de la sociedad en masa y la histeria colectiva, hacen que las personas se comporten como " […] miembros de una familia, cada una multiplicando y prolongando la perspectiva de su vecino". [395] En este sentido, el entendimiento ético entre los integrantes de la organización criminal posibilita su operación como grupo y sociedad a través de constituirse como "[…] un *corpus*, un cuerpo, cuyos miembros […] (están) relacionados entre sí como hermanos […]".[396] Entonces, los hombres integrantes de dichas organizaciones se convierten en privados, ya que "[…] han sido desposeídos de ver y oír a los demás, de ser vistos y oídos por ellos" [397] mismos.

[393] Consultar H. Arendt, *ob. cit*., p.63.
[394] Consultar H. Arendt, *ob.cit*., p.65.
[395] *Ibidem*, p.67.
[396] H. Arendt, *ob. cit*., p.63.
[397] *Idem*.

En el siguiente fragmento de *Ánima sola*, Carmen narra su sensación de angustia a su compañera de asiento, porque su hijo José de 12 años le ha contado que los *Barrio Azteca* quieren reclutarlo. El líder de la banda apodado el *Diablo* le dio 20 dólares, acompañado del siguiente ofrecimiento: [398]

Mi tropa, los Barrio Azteca
y yo te vamos a educar
y prenderás las señales para sobrevivir en estas calles
a desquitar todo el coraje que traes atorado en el pecho
con nosotros aprenderás a secuestrar
a traficar
a incendiar
a matar
a ser hombre

La incesante producción de muerte y de imágenes de horror que los carteles han dejado a su paso en el espacio público y social a manera de mundos de muerte y no de vida, son a la luz de los nuevos gobiernos, las consecuencias del necropoder que tienen su origen en la "biopolítica". Michel Foucault define el concepto como la transformación del "gobierno de los hombres", que pone de manifiesto "[…] el consiguiente aumento vertiginoso de la importancia de la vida biológica […] como problemas específicos del poder soberano […]",[399] es decir el poder de dejar vivir, o hacer vivir y dejar morir.[400] En el siglo XX, Achille Mbembe señala que el poder soberano –biopoder– se instala en la ejecución de poder dar muerte a la vida mediante los medios más violentos. De esta manera, el narcotraficante ha hecho suya la lógica de los gobiernos de la muerte, para irrumpir en todos los espacios habitados por el hombre con la intención de transgredir su vida.

En el siguiente ejemplo, Adriana –personaje de *Ánima sola*– relata en primera persona su muerte a manos del *Águila*, el líder de los sicarios que la ha levantado para hacerle pagar con su vida su supuesta traición. En este pasaje apreciamos cómo es que el narcotráfico se

[398] A. Román, *Ánima sola*, p.79.
[399] G. Agamben, "*Homo* sacer", p.12.
[400] I. Diéguez, *Cuerpo sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, p.74.

proyecta en la colectividad como el "ojo panóptico",[401] el ojo que todo lo ve con el objetivo de cobrar venganza a cualquiera que se atreva a delatarlo. Sin embargo, en el transcurso del relato nos damos cuenta que todo ha sido planeado por Marlene –la compañera de trabajo de Adriana– paro no levantar sospechas de su traición y relación con el comandante. Por otra parte, la violencia que el narcotraficante infringe en el cuerpo vivo de la víctima antes de darle muerte, se compara con "[…] la pasión animal de poseer como un animal el cuerpo de otro animal […]".[402] La cacería del hombre no solo se da en el campo de guerra sino también en la convivencia social diaria:

ADRIANA:[403]

Un trueno cae casi a un metro de nosotros
El hoyo con casi un metro de profundidad ya tiene mi
Cuerpo sin cabeza
¿dónde está mi cabeza?
Mi cabeza está en la mano del Águila
La traidora de Marlene, se acerca y me da un beso
En la mejilla
y…
mi cabeza ya está en la bolsa negra y ya reposa
a un lado de mi cuerpo en el hoyo
el basurero ya está lleno de lodo
la lluvia cae sin tregua
el viento aúlla
…

La "metástasis inhumana"[404] fuera de toda estructura de sentido cobra vida en la identidad del narcotraficante, quien se ha impuesto como "[…] (una) modalidad de referencia y […] (de) soberan(ía)" [405] para otros hombres, tomando consigo el poder de crear y de elegir a sus propios enemigos. Además, como toda mirada deseante busca en el cuerpo de sus víctimas la

[401] "Ojo de la providencia" en Wikipedia. El ojo de la providencia encuentra sus sinónimos en el ojo que todo lo ve, el ojo panóptico o delta luminosos, en el cristianismo es el símbolo que representa la vigilancia y providencia de Dios sobre la Humanidad.
[402] P. Quignard, *ob. cit*., p.9.
[403] A. Román, *Ánima sola*, pp.106-107.
[404] J. Baudrillard, "La violencia de lo global", s/n.
[405] *Idem*.

"[…] otra imagen detrás de todo lo que ve",[406] siendo que a través de la contemplación del cuerpo no vivo, "hace emerger una imagen del cuerpo" [407] alterado de toda organización natural, presentándolo como un cuerpo anómalo, ausente, devenido de la violencia e imposible de domesticar socialmente.[408]

Desde la lógica económica, el flujo de la droga en el mundo ha exigido nuevos actores y métodos de comercialización, de distribución y sobre todo nuevos negocios relacionados con el consumo de estupefacientes. Quienes han monopolizado el mercado también se han apropiado de la voluntad de sus víctimas, logrando colonizar el cuerpo humano para darle la categoría de objeto comercializable, que como cualquier mercancía útil, tiene un valor de uso y valor de cambio. El comercio del cuerpo en el mundo, oferta cuerpos como objetos sexuales, como objetos de tráfico, como fuerza de trabajo, como materia prima intercambiable y disociable de todas sus partes que también pueden hacer las veces de medios de transporte para la droga. En esta lógica, el dinero ha venido a invertir las prioridades humanas, ya que se ha posicionado como el "[…] común denominador para proveer a todos las necesidades".[409] Y ha hecho del cuerpo un objeto rentable, funcional para la economía. En este sentido, los medios de producción también se alteran, puesto que al no producir y dotar al cuerpo humano de valor comercial cosificando todos los niveles de la vida humana.

3.3 Identidades virtuales. Del cuerpo físico del gamer al cuerpo virtual del avatar.

En este último punto reflexionaremos un tipo de identidades germinadas en el mundo virtual,[410] y relativamente nuevas en el ámbito de la realidad humana, las cuales han cobrado sentido desde otras realidades y experiencias vividas a través de los monitores de las computadoras y otros dispositivos electrónicos. Las identidades virtuales a las que todos tenemos acceso por medio de un dispositivo electrónico, nos llevan a reflexionar las relaciones humanas que se ejecutan como intersecciones y transgresiones de las fronteras virtuales.

---

[406] P. Quignard, *ob.cit*., p.9.
[407] A. Sauvagnargues, *ob. cit*., p.100.
[408] *Idem*. Para Deleuze el cuerpo sin órganos es el cuerpo de la esquizofrenia, entendida "[…] como experiencia de un cuerpo no domesticado por la conciencia social […]" (p.100) .
[409] H. Arendt, *ob. cit*., p.66.
[410] En el mundo vurtual existen diferentes tipos de ambientes virtuales, los cuales dependen directamente de los niveles de multimedia y de la interactividad, factores que incrementan o disminuyen la experiencia de realidad del usuario.

En las siguientes líneas no discutiremos la terminología, ni las posibilidades de cada entorno, sino la relación que establece el usuario consigo mismo, es decir con su cuerpo físico y virtual, y con los demás usuarios dentro de los entornos virtuales, ya sean redes sociales o las *killer-apps*.[411] La reflexión que trataremos de atender guarda relación con el doble cuerpo, el cuerpo físico y el cuerpo virtual que interactúan y se expresan en las realidades virtuales, en las redes sociales y los entornos de los juegos en línea,[412] los cuales no solo generan otras formas de contacto y socializaciones sino que también transforman la relaciones humanas, el mundo de lo sensible y los afectos humanos, ahora mediados por la tecnología. Por otra parte, los cuerpos virtuales de nuestro interés fraguan un tipo de identidades y construcciones sociales distintas a las que se dan en la realidad física. Las transformaciones individuales y sociales en la era computacional se experimentan a nivel global a través de las identidades digitales, del ID –o presencias en la web– que hace las veces de un tipo de verificador de la identidad en línea necesario para habitar el internet. Las identidades virtuales, que para nosotros resultan conflictivas se vinculan con un tipo de relaciones sin límites de carácter transgresor establecidas por los usuarios de las redes sociales y los juegos en línea.

Retomando la noción conflictiva del concepto de frontera, pero ahora desde el terreno de lo virtual, las fronteras virtuales al igual que las fronteras físicas establecen límites o barreras imaginarias centradas primeramente en la exclusión de quien no maneja o no tiene acceso a internet. Sin embargo, hay otras similitudes y diferencias entre ellas importantes de mencionar. Como habíamos citado en el capítulo 2, las fronteras físicas comparten dimensiones históricas entre los Estados-nación, pero las fronteras virtuales no. Sin embargo, la dimensión espacio-cultural si se hace presente y entra en acción desde la vivencia y la representación simbólica de quien interactúa dentro de la red, y deposita sus deseos en ella.
La dimensión de las ideas manifestadas en los imaginarios colectivos como un "nosotros" y los "otros", se expresa en el espacio cibernético de modo similar al identificar lo que Manuel

[411] Las *killer-apps* son las aplicaciones hechas para reemplazar total o parcialmente otro servicio tradicional, se caracterizan por ser totalmente asimilables para los usuarios. Un ejemplo de *killer-app* es el correo electrónico que sustituyo al correo tradicional.

[412] La creación de los videojuegos (juego electrónico que se visualiza en una pantalla) tuvo su origen en una de las primeras computadoras digitales durante la Segunda Guerra Mundial, llamada ENIAC (*Electronic Numerical Integrator And Computer*). En la historia del videojuego se considera como el primero en su especie a *Nought and crosses* (OXO), desarrollado por Alexander S. Douglas en 1952, tal juego permitía enfrentar al jugador contra la máquina. En 1958, William Higginbotham creo el juego *Tennis for Two*, un simulador de tenis de mesa[412] para dos personas.

Castells llama "la red y el yo",[413] un adentro y un afuera, que hasta ahora nuestra mente y cuerpo pueden identificar como espacios aparentes y no reales a diferencia del espacio físico y tangible.

Para Archille Mbembe, la era computacional ha desencadeno dos cosas: la vagancia libre del inconsciente y la dislocación del lenguaje.[414] En tanto que sus interactuantes han considerado que ya no es necesaria la mediación de su inconsciente para expresar algo, tampoco lo es su capacidad de limitación como esencia de su propia libertad. El problema que se asocia con este tipo de conductas encuentra conexión con el lugar que ocupa el hombre en el capitalismo actual, ya sea como fuerza de trabajo, como productor de deseo individual y colectivo, como cuerpo de carne y hueso que diariamente interactúa desde su trabajo, su privacidad y su vida social con la tecnología, específicamente con las redes sociales y el entretenimiento tecnológico (por ejemplo, los juegos en línea).

De acuerdo con Mbembe, en lo que va del siglo XXI hemos sido testigos de la manera en cómo el capitalismo se ha apoyado del poder tecnológico y militar para lograr "[…] su hegemonía sobre el mundo mediante la anexión del núcleo de los deseos humanos y, en el proceso, convirtiéndose él mismo en la primera teología secular global".[415] Ya que ha conseguido fusionar los atributos de la tecnología y la religión, con la meta de hacer del mercado una teología adecuada para una humanidad nihilista que da rienda suelta a sus pasiones mortales. Mbembe afirma que el nuevo ser humano "[…] será constituido a través y dentro de las tecnologías digitales y los medios computacionales",[416] es decir el cuerpo virtual será aún más importante que el mismo cuerpo físico. Desde tal perspectiva, retomamos el cuestionamiento de Lyotard, quien se pregunta "¿qué es un cuerpo (cuerpo propio, cuerpo social) en la nueva cultura de la tecnología de escala planetaria"?.[417]

Para Lyotard la tecnología se ha constituido principalmente como "un modo de escritura a distancia"[418] que recurre a la transferencia de "[…] las maneras del pensar, querer y sentir, y

---

[413] Consultar Manuel Castells, *La era de la información. Tomo I, Economía, Sociedad y Cultura*, p.1.
[414] Consultar, A. Mbembe, *The age of humanism is ending*, s/n.
[415] A. Mbembe, *The age of humanism is ending*, s/n.
[416] *Idem*.
[417] J. F. Lyotard, *ob. cit.*, p.58.
[418] *Idem*.

por consiguiente a una especie de apertura que viene a complicar, contrarrestar, neutralizar, agotar las aperturas comunitarias anteriores".[419] Que por un lado, es legible porque "[…] abre un espacio público de sentido y genera una comunidad de usuarios-productores y, por la otra […] conserva el signo del acontecimiento pasado, o más bien lo produce como memoria disponible, presentable, reactualizable"[420] para cualquiera que tenga acceso a la tecnología. A pesar de que la tecnología y las relaciones de producción técnica tienen su origen en los ámbitos dominantes de la sociedad, su conjunto penetra en todas las relaciones sociales, en el poder y la experiencia causando un cambio en la conducta social. Según Manuel Castells, con la reestructuración del modo capitalista de producción ocurrido a finales del siglo XX sobrevino una nueva estructura social, la "sociedad red" asociada a un nuevo modo de desarrollo: el informacionalismo, sustentado por las tecnologías del conocimiento y de la información. Mientras que el desarrollo de la información establezca un vínculo estrecho "[…] entre cultura y fuerzas productivas, entre espíritu y materia", [421] es de esperarse "[…] el surgimiento histórico de nuevas formas de interacción, control y cambio sociales",[422] así también nuevas escrituras y relaciones entre los cuerpos físicos y virtuales hechas para accionar dentro de un espacio y tiempo distinto.

El hombre como usuario-productor de sentido se constituye de un cuerpo virtual capaz de producir socializaciones y afectos a través de la red. Estas relaciones ocasionan el posicionamiento de "la red y el yo", que ha servido para proyectar el "yo virtual" como expresión y extensión del "yo físico" en el plano de la existencia virtual. Un cuerpo físico –humano y no humano– es todo aquello que "tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos",[423] y el cuerpo virtual es "[…] el principio activo, lo que revela la potencia escindida de lo real. [424] Es decir, lo que está operando en lo real. Porque lo virtual es un estado de lo real y no lo contrario de lo real, o como lo afirma Roberto Diodata, lo virtual también existe en lo real. Un cuerpo virtual, es una imagen-lenguaje del usuario que genera una espectralidad que

[419] *Idem*.
[420] *Ibidem*, p.56.
[421] Manuel Castells, *La era de la información. Tomo I, Economía, Sociedad y Cultura*, p.12.
[422] *Idem*. "[…] las nuevas tecnologías, en cuanto proporcionan modelos culturales que no están inicialmente arraigados en el contexto local sino que se forma luego con vistas a las más amplia difusión a través de la superficie del globo, representan un medio notable de superar el obstáculo opuesto por la cultura tradicional a la captación, el tránsito y la comunicación de las informaciones". (J. F. Lyotard, *ob. cit.*, p.70).
[423] "Cuerpo", en: Diccionario de la lengua española.
[424] R. Diodata, *ob.* cit., p.29.

fluye en la "relación visible-invisible",[425] entre el usuario como portador de un cuerpo físico, que percibe sensorialmente el espacio de virtualidad y el cuerpo virtual (avatar), que se desenvuelve como "[…] imagen digital interactiva, un algoritmo en formato binario que se vuelve fenómeno al interactuar con un usuario […]".[426] La relación simbólica y virtual que establece el usuario con su avatar (o cuerpo virtual) en los entornos, llámense redes sociales o juegos en línea que transcurren en tiempo real, la describe Alejandro Román como el traslado simbólico y virtual de las identidades de fronteras expresadas en los personajes de Ana y el Lobo, en *Cuerpo caído*. La relación gamer y avatar transgrede el entorno virtual del videojuego para instalarse en el espacio físico de los personajes. En tanto, que no existe la mediación del inconsciente de ellos, sobre todo del Lobo, el verdugo de Ana, no es posible ni para el victimario ni para la víctima establecer límites que protejan la libertad de ella. La persecución que inicia en el juego *Halo*[427] para *Xbox Live*[428] supera las fronteras virtuales en dos niveles, primero con la ruptura de la relación entre los gamers y sus avatares, y después con la invasión del agresor del espacio íntimo y social de la presa.

En el siguiente punto ejemplificaremos a través del relato de Ana y el Lobo la interacción de dos individuos que se desconocen físicamente. La relación entre ellos inicia como usuarios de un videojuego en línea. Ana y El Lobo, dos gamers que desde sus avatares protagonizan una cacería a muerte en el juego *Halo* trasladan tal persecución al espacio físico y real de sus existencias.

Según Diodata, el fenómeno del cuerpo virtual en los entornos y situaciones virtuales puede ser experimentado de dos modos, como exterioridad y/o interioridad, porque el cuerpo humano es un cuerpo peculiar que admite otros cuerpos en su interior,[429] es decir múltiples identidades virtuales o avatares que en el caso del juego *Halo* van desde el "jefe maestro"

---

[425] *Ibidem*, p.19.
[426] R. Diodata, *ob. cit.*, p.19.
[427] "*Halo*", en: Wikipedia. el juego fue creado en el año del 200 por *Microsoft Games Studios*. El primero en su género, porque permite disparar al jugador en primera persona, además de que puede asumir diferentes roles (identidades): el "jefe maestro", el "alienígena inquisidor", entre otros. Provee a los jugadores de vehículos, armas y mapas, todo lo necesario para acabar con su contrincante.
[428] El *Xbox Live* es el servicio en línea de Microsoft, da soporte a los videojuegos y los jugadores de *Xbox One*, *Xbox 360* y *Xbox*.
[429] Consultar *Idem*.

hasta el "alienígena inquisidor". El avatar[430] o alter ego virtual del gamer se define como la "[…] representación de un cuerpo humano no genérico en un ambiente virtual de Red (*nve: Networked Virtual Environment*).[431] Por ejemplo, en *Halo* el gamer tiene la facultad de disparar en primera persona mediante su avatar, siendo el primer juego en su género en desarrollar dicha habilidad. Por su parte, el desarrollo del cuerpo del usuario se asimila como una "[…] estructura compleja, un sujeto-objeto resultado de un proceso tecnológico […]",[432] en el que no ocurre la represión de la corporeidad, sino la vinculación mente y mirada para experimentar "[…] productos mentales que parecen sensibles solo por medio de prótesis tecnológicas,[433] representaciones gráficas que constituyen al cuerpo virtual dotado de ciertos atributos para sobrevivir en los ambientes, espacios y situaciones virtuales capaces de crear sensaciones y afectos en el cuerpo de sus interactuantes.

En el siguiente párrafo Ana describe las reglas del juego *Halo*:

ANA:[434]

En el juego de "halo" para xbox live
siempre andas con una pistola en la mano
es parte del juego
ése es tu avatar
tu arma es lo único que se en el primer plano de la pantalla
mientras juegas
mientras caminas por los pasillos matando enemigos sin pausa
mientras avanzas todo lo que ves
es sangre que salpica y se embarra en tu pantalla
cabezas y cuerpos reventando con los disparos
tambien tienes las barras de vida
tienes esa armadura verde para resistir los disparos

---

[430] Roberto Diodato señala que "[…] la identidad del objeto visual depende no tanto de su forma […]",[430] sino del esqueleto para lo que fue creada. El gran éxito de Facebook como la red social masificadora de la comunicación en internet, es el fácil intercambio entre los usuarios. Les concede de un aparecer, en tanto se convierten en cuerpos virtuales: imágenes privadas, públicas y sociales que engrosan la memoria global y "[…] las posibilidades de interpretación y acción del cuerpo-mente del usuario […]",[430] así de como quienes interactúan con éstas.
[431] *Ibidem*, p.30.
[432] *Idem*.
[433] *Ibidem*, p.32.
[434] A. Román, *Cuerpo caído*, p.293.

puedes escaparte del enemigo
destruirlo
y revivir si el enemigo te mata
revivir
revivir
revivir

Ana, a través de su avatar asume el rol de la presa del Lobo, identidad que en cualquier momento podría intercambiar, pero que decide asumir hasta sus últimas consecuencias. Su avatar no solo se fusiona en el espacio y ambiente virtual del videojuego como la extensión y representación gráfica de ella misma, sino desde su capacidad de cumplir las tareas que se le ordenan, crean afectos entre los usuarios. Por otra parte, el accionar del cuerpo o de la representación virtual impacta y modifica directamente el ambiente virtual[435] ocasionando la transformación del espacio en tiempo real. En este sentido, el mayor reto al que se enfrente la presa, en este caso Ana es a sobrevivir al cazador en un espacio no estático.

El gamer desde su cuerpo virtual se percibe así mismo como un "otro", un cuerpo dentro de otro cuerpo que asume el "[…] sentido de su realidad, de su efectualidad, como incisión práctica e imaginaria, como producción de emoción y de deseo […]",[436] capaz de provocar la sensación de realidad transmitida por el ambiente virtual, que el jugador experimenta como emoción y experiencia afectiva.

En el siguiente fragmento de *Cuerpo caído*, mostramos la manera en cómo Ana[437] teme por su vida. El *Lobo* se ha obsesionado con ella, le ha dicho que pronto viajara a Cuernavaca para verla. Mientras tanto, ella se aprisiona en su otra identidad virtual, la de las redes sociales con la finalidad de alejarse de las paredes de su cuarto y de las "buganvilias de Cuernavaca". Su cuerpo privado, público y social se virtualiza en la red social más grande del mundo, Facebook. Entre el encuentro de memorias del usuario y la red, Ana manifiesta lo siguiente:

[435] Consultar R. Diodata, *ob. cit.*, pp.21-22.
[436] R. Diodata, *ob. cit.*, p.35.
[437] A. Román, *Cuerpo caído*, p.283.

ANA:[438]

Ana ¿cómo te sientes …?
Me pregunta el estúpido facebook
no me siento nada bien
estatus: terror
estatus: paranoia
estatus: pánico.
…
Qué no te das cuenta estúpido face
he pasado meses sin ver más allá del monitor de esta computadora
Me siento en el borde de un precipicio.

La muerte virtual de Ana en el juego *Halo* se ha internado en su mente, como la sensación de peligro inminente de perder su cuerpo físico a causa del *Lobo*. Un juego en línea que estaba hecho para matar a sus adversarios dentro de los límites de un monitor, se ha apropiado de la existencia física de la presa, apoderándose tanto simbólicamente como virtualmente de su voluntad y de su cuerpo real. El espectáculo de la persecución iniciada por el *Lobo* solo puede comprenderse como la continuación del reconocimiento del "otro" –un cuerpo de carne y hueso– a quien también le debe dar muerte para concluir su misión.

En las siguientes líneas Ana relata su relación violenta con el avatar del *Lobo*, quien encuentra en el juego *Halo* el lugar para perpetrar el acoso a sus víctimas.

ANA:[439]

Por eso, Lobo ama el juego de "halo" para xbox live
porque ahí
él dispara y destruye a todo aquel que se cruza a su paso
los gráficos del juego son tan brutales
la sangre tan real
tanto que puedes ver como vuelan y te salpican los sesos
y las vísceras de las víctimas
a Lobo, desde que lo conocí, le gustaba dispararme y destruirme
debí sospechar que no pararía hasta destruirme en el mundo real

[438] *Idem*.
[439] A. Román, *Cuerpo caído*, pp.326-327.

tal como en el juego
pero desde que lo conocí pensé que todo era un juego
hasta que su avatar se salió del monitor y vino un domingo a tocar
a mi puerta
327

El *Lobo* ha traspasado las fronteras virtuales del videojuego para hacer un viaje de varios kilómetros de Guadalajara a Cuernavaca, con el objetivo de ejecutar el homicidio de su presa. antes concretado en el juego en línea. En el siguiente párrafo, Ana relata su muerte virtual en primera persona, las "barras de vida" se le están acabando:

vino a ver cómo me marchitaba lentamente [440]
vino a encontrarse cara a cara con mi terror.
¡Yo no puedo más!
Me rindo
quiero escapar.
¡A dónde voy!
Todas las salidas de emergencia están bloqueadas
esto no pasaría si yo estuviera muerta
hermosa libertad
pienso en el suicidio
en el suicidio más hermoso
pienso
en esa imagen de suicidio que encontré en google...

Ana, en su rol de presa se siente acorralada y decide atrincherarse en los muros de su recamara a esperar el arribó del *Lobo*. Ella se abstrae nuevamente de su realidad a través de su cuerpo virtual. Como internauta busca entre sus múltiples cuerpos virtuales a Evelyn McHale, la joven conocida por cometer "el suicidio más hermoso" de la historia humana. Finalmente Ana resignada a continuar la relación presa y cazador, imagina su muerte muy similar a la de McHale, bella, elegante y rodeada de misterio.

[440] A. Román, *Cuerpo caído*, pp.326-327.

La situación paradójica de la relación gamer y avatar, radica en que el yo del usuario adquiere dos cualidades al internarse en cualquier ambiente virtual, el yo sin cuerpo e hipersensible, que solo puede funcionar como relación de contrarios. En otras palabras, "[…] para encontrar un cuerpo ligero (en el espacio virtual) es necesario dotarse de un cuerpo pesado, es decir acentuar tecnológicamente las capacidades del cuerpo orgánico".[441] Porque el cuerpo virtual no es la representación de la realidad, sino la realidad construida por la participación del cuerpo vivo en interacción con el mundo.

[441] R. Diodata, *ob. cit.*, p.31.

Conclusiones

Tal parece que el mundo que hemos creado camina rápidamente y prescinde de la mayoría de nosotros, manteniéndonos en una sensación de que todo cuanto vemos, leemos y escribimos, ha caducado o ha sido rebasado por la inmediatez de la divulgación de la realidad que las tecnologías de la comunicación han hecho posible, en tanto que la experiencia individual y colectiva humana se aprisiona en la satisfacción de las necesidades y en la autoafirmación del éxito económico.[442]

La disipación de la esfera pública que sobrevino con la Modernidad ha traído consigo la pérdida del interés por la inmortalidad –acusada de presunción– que en cierta medida, se relaciona con la pérdida de la preocupación metafísica hacia la eternidad,[443] situándonos en el desesperanzador futuro. Achille Mbembe advierte que ese futuro poco alentador en el que se ha consolidado el poder económico también ha encontrado apoyo en el poder tecnológico y militar para crear la primer teología secular global, que ni la expansión del Cristianismo por Occidente y América Latina pudo lograr. Este capitalismo se ha fortalecido de las guerras raciales, religiosas, de género, xenofóbicas, homofóbicas y del rechazo a todo aquello que significa la diferencia, es decir lo "otro". Así también ha encontrado la manera de negociar la vida humana y no humana, situación que nos condena a la sensación de vivir bajo "una muerte siempre amenazante".

Es claro que las ideas de progreso y esperanza asentadas en las primeras décadas del siglo XX se han desvanecido, y en su lugar, se presenta un siglo XXI cargado de sobremodernidad, de excesos y defectos que proyectan los miedos y temores del hombre común, enraizados en su acontecer diario, como por ejemplo la incertidumbre a perder o a no encontrar empleo, a la precariedad económica, a ser víctima de la intolerancia, a ser asesinado o un desaparecido más, y a otros sucesos relativamente frecuentes. Los pensamientos como que no hay lugar para la paz, ni respeto del espacio íntimo y privado, ni lugar para los eventos microcotidianos que devuelvan la esperanza se hacen cada vez más habituales. Así también cuando el dolor por la pérdida de algún miembro de nuestra familia tiene que ser expuesto y gritado

[442] Consultar J. F. Lyotard, *ob. cit.*, p.109.
[443] Consultar H. Arendt, *ob. cit.*, p.64.

públicamente, hasta llegar al punto de ser un evento social cotidiano, que no da lugar a vivir el dolor en lo privado, la lógica del mundo se invierte en el espectáculo de vivir anestesiados, inmunizados e indiferentes al dolor del otro.

Es así que desde la desesperanza que caracteriza el término del siglo XX y lo que lleva en curso el siglo XXI nos preguntamos ¿cuál es la función del arte en nuestros días? Si en un mundo donde lo espiritual no tiene cabida y "(e)l trabajo artístico ha sido regulado sólo en parte por el mercado de bienes simbólicos y culturales",[444] ¿cómo puede el arte proponer otras relaciones de vida? Si bien las posibles respuestas a tal cuestionamiento requieren de otro estudio, nos interesa destacar que el trabajo artístico hoy más que antes, es una forma de sociabilidad, que conforma asociaciones, colectivos, redes y vínculos que interaccionan, colaboran y crean estrategias de manera directa con el sector industrial, la tecnología y la sociedad, que al menos hace 70 años eran impensables, pero que definitivamente siguen transformando la percepción y sensibilidad humana.

Situándonos en el ámbito artístico y de investigación del teatro mexicano, se hace presente la duda de qué si es ético o no representar o presentar la barbarie en el teatro. Tal interrogación da lugar a un sinnúmero de replicas, sin embargo por el análisis que hemos realizado de la obra *Cuerpo caído*, nos recuerda a la polémica ocasionada por la revista *Life* al publicar en el año de 1947 las fotografías de las niñas de Stalingrado[445] saltando la cuerda en medio de la destrucción de su ciudad. A 70 años de que dicha publicación mostró al mundo las primeras imágenes de los alcances de la guerra, que paradójicamente y sin intención alguna también testificó la manera en cómo sus sobrevivientes tomaban fuerza de la catástrofe y de la muerte para asentar con más empuje la vida, nos damos cuenta que actualmente la violencia persiste como un modo de vida que ha ocupado todos los espacios habitados por el hombre. En este sentido, si pensamos que el teatro –como el resto de las artes– se nutre de la realidad para generar ficciones, convivencias y reflexiones acompañadas del espectador, nos preguntamos por qué no repensar la violencia desde la práctica y la investigación teatral. ¿Por qué no puede ser el teatro –haciendo referencia sobre todo al teatro institucional– el lugar para pensar la

[444] Alberto López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artistico*, p.12.
[445] En la década de los 50, durante el proceso de desestalinización la ciudad soviética cambio su nombre por Volgogrado.

contemporaneidad? ¿Por qué nos obstinamos en la unicidad de la mirada estética –bella– como el lugar correcto para situar al espectador a modo de un observador falto de criterio?
Si reflexionamos sobre las función social del teatro, lo primero que se nos viene a la mente es un lugar para mostrar y registrar el devenir histórico del hombre, cargado de relaciones, atemporalidades, contradicciones, conflictos, miradas, percepciones, afectos, sensaciones y emociones, muchas veces difíciles de relatar por otros medios.

La palabra teatro tiene su origen en el término griego *theatrón*, que significa espacio o sitio para la contemplación. Santo Tomas de Aquino en su libro *Suma Teológica*, define la "contemplación" como lo que "[…] pertenece a la simple intuición de la verdad",[446] es decir que contemplar también es situar la mirada atenta a la realidad o mirar con interés, poner en acción la dimensión afectiva con la realidad contemplada. Ya que la mirada solo puede tomar presencia encarnando la realidad humana. El fenómeno teatral como trabajo colectivo cobra sentido con la participación del espectador, quien al ingresar a un teatro, foro, sala, espacio abierto, alternativo, o a un espacio no teatral se permite reflexionar su entorno desde el alejamiento crítico de su vida cotidiana. Tal parece que la ficción nos coloca a los creadores, investigadores y espectadores en tres niveles: primero en el lugar del observador, quien examina atentamente la escena;[447] segundo, en el espacio del pensador que reflexiona con intensidad y eficacia[448] lo que ve y escucha; por último como crítico, por ejercer pormenorizadamente nuestra capacidad de análisis.[449] Si bien no es posible cambiar el mundo con una o cientos de representaciones teatrales, si es factible reconocer desde la distancia las múltiples caras de lo humano: la virtud, pero también la corrupción, el defecto y la concupiscencia que en estos días caracterizan más al hombre que sus propias bondades y virtudes.

El aventurarnos en la presente tesis a definir la condición humana del "ser de frontera" a partir del constructo teórico de Eugenio Trías, es con el objetivo de indagar en las sombras de lo humano, en los intersticios del pensamiento que devienen en conductas y acciones alejadas de

[446] Manuel Belda, "¿qué es la contemplación?", en Mercaba Enciclopedia.
[447] Consultar definción de "observador", en: RAE.
[448] *Idem*. Consultar definción de "pensador".
[449] *Idem*. Consultar definción de "criticar".

la virtud humana, de la "buena vida" que Aristóteles concibió como el fin que justifica la orientación ética de la *praxis*,[450] que hemos analizamos y ejemplificado a través de dos obras de Alejandro Román: *Ánima sola* y *Cuerpo caído*, las cuales forman parte de la Dramaturgia mexicana contemporánea de Frontera.

Como hemos puntualizado a lo largo del presente trabajo, el siglo XXI se ha caracterizado por una serie de "excesos" alejados de la "buena vida" y de las condiciones reales del comportamiento humano, descritas por Trías a lo largo de su vida en su *filosofía del límite*. Según el autor, la orientación de las elecciones y decisiones del hombre deberían permanecer entre el límite de los dos extremos,[451] sin embargo la contradicción de la libertad humana también ha encontrado cobijo en la oscura existencia del hombre, encarnándose como deseo prohibido. La conducta "virtuosa" a la que apela Trías, es aquella que sabe determinar su acción a través de las deliberaciones y las elecciones que consolidan los hábitos orientados por la inteligencia práctica, capaz de discernir la "medida justa" de lo humano. No obstante dicha inteligencia se ha inclinado por transgredir la condición limítrofe y fronteriza del hombre, dando paso libre a todas las formas posibles "defectivas y excesivas" del comportamiento inhumano que también nos caracterizan.[452]

Con las siguientes reflexiones damos por concluida la presente tesis, sin embargo más que pensar en poner fin o terminar el trabajo de investigación, nuestro deseo es continuar con la problematización de las prácticas teatrales contemporáneas y su vínculo con la economía, la política y la sociedad.

En primer término, nos interesa destacar el poder de la violencia sistemática impuesto por los Estados-naciones y las organizaciones criminales de todo el mundo, han transformado las relaciones, percepciones y afectos entre los hombres desde la vida cotidiana, incidiendo en la manera en cómo se habita y transita el espacio, así también en la relación establecida con el tiempo. Por su parte, los imaginarios de catástrofe se han internado en todas las facetas del

---

[450] Eugenio Trías, "Uso práctico de la razón fronteriza", p.36. La cita completa del autor afirma que "Aristóteles concibió el fin que justifica la orientación ética de la acción, o de la *praxis*, como "buena vida".
[451] *Ibidem*. Consultar p.50.
[452] *Ibidem*. Consultar p.36.

ser, transgrediendo su condición limítrofe y situándose en la contradicción de la libertad humana. En este sentido, lo que hemos analizado en las dos obras anteriormente citadas, son las "tensiones, oposiciones y hostilidades" entre los "seres y habitantes de la frontera". Las acciones de las fuerzas opuestas, ejemplificadas en el capítulo 3 describen un tipo de cuerpos que hemos llamado, "cuerpos del límite", porque denotan los dos estados de los cuerpos sometidos a la tensión y a la oposición de fuerzas que los alejan y los atraen;[453] que los sitúan en la incertidumbre de lo humano e inhumano, entre la virtud y el exceso, la frontera y lo border, la legalidad e ilegalidad, y de todo aquello que se encuentra en el en medio, que los une pero también, los separa.

En segundo lugar, el mundo que hemos creado en función de la objetivación de la vida –humana y no humana– es muy distinto al planeta Tierra habitado por nuestros antepasados del género *Homo,* hace más de 200 000 años. Si bien hemos limitado las condiciones generales para continuar la vida animal y orgánica, también hemos ensanchado el espacio para la existencia y el movimiento humano.[454] "De forma simultánea, las actividades delictivas de organizaciones criminales como el narcotráfico, se han hecho presentes en todo el mundo, tomando un carácter global e informacional como lo afirma Manuel Castells, a través de la economía.[455] Los alcances del capitalismo financiero han estimulado el deseo de los hombres de hacer del cuerpo humano una forma de comercio, ofertándolo como objeto desechable, restituible e intercambiable, con efectos que amenazan la existencia humana.

Por último, las tecnologías de la comunicación y la información nos proveen de un lenguaje digital universal, el cual se ha ocupado de integrar globalmente la producción y distribución de las imágenes para encausar una cultura global que se ha ido gestando desde finales del siglo XX, la cual se ha preocupado por darle gusto a las identidades de los individuos y no a las colectividades. Las redes informáticas han creado nuevas formas de comunicación, interacción, socialización, percepción, afectos e identidades entre "el yo y la red", que solo pueden cobrar sentido a partir de la relación bilateral entre el hombre y la tecnología, encarnada en las múltiples realidades vividas por los usuarios. Indudablemente el tema de las

[453] "Tensión", en RAE.
[454] Consultar H. Arendt, *ob. cit.*, p.62.
[455] Consultar M. Castells, *ob. cit.*, p.2.

identidades virtuales y la dimensión de los afectos en la red, están generando nuevas formas de socializaciones que están cambiando nuestra relación con el espacio y el tiempo.

Finalmente la reflexión que nos interesa destacar coincide con la postura filosófica de Eugenio Trías, quien afirma que toda consideración ética debe incluir una dialéctica entra la libertad, la “buena vida”, la justica y la igualdad, que aparentemente resultan difíciles de poner en práctica en este mundo hecho para el éxito económico, la desigualdad y el miedo que alimentan la metástasis y las conductas inhumanas que ponen en riesgo la vida natural y humana, tal como las conocemos.

Bibliografía

Libros

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Giulio Einaudi editore, España, 2006, en: rfdvcatedra.files.wordpress.com/2014/07/agamben-giorgio-homo-sacer.pdf.

Albizu, Edgardo, *Teoría del contratiempo implosivo*, Ediciones del signo, Buenos Aires, 2006.

Arendt, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

Astorga, Luis. *El siglo de las drogas. El narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio*. Plaza y Janes, España, 2005.

Augé, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa editorial, Barcelona España, 1998.

–, *Por qué vivimos*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2004.

Banda, Herber, comp., *Teatro de Frontera 10*, Universidad de Juárez del Estado de Durango, 2003.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Trad. De Pedro Rovira, Editorial Kairós, Barcelona, 1978.

B., Jean y Edgar Morin, *La violencia del mundo*, Paidós, España, 2003.

Bauman, Zygmunt, *La sociedad individualizada*, Cátedra, Madrid, Traduc. María Condor, 2001.

_, *Identidad*, Traduc. Daniel Sarasola, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentona, 2015.

Belausteguigoitia, Marisa y Lucía Melgar, coords., *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM/Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer (UNIFEM), 2007.

Bellisco, Manual y María José Cifuentes, coord., *Repensar la dramaturgia*, Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, España, 2010.

Castells, Manuel, *La era de la información. Tomo I, Economía, Sociedad y Cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel editores, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*.

Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo*, Iconografías y teatralidades del dolor, Ediciones DocumentA/Escenicas, Argentina, 2013.

Diodata, Roberto, *Estética de lo virtual*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Filosofía, México, 2011.

Galicia, Rocío, *Dramaturgias en Contexto I. Dialogo con veinte dramaturgos del noroeste de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" / Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, México, 2007.

_, *Poéticas borde(r) del teatro mexicano*, CITRU, México.

Gilles Deleuze y Féliz Guattari, *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*, traduc. José Vázquez Pérez, Pre-textos, España, 2010.

Grimson, Alejandro, comp., *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro*, Edicione Ciccus/La Crujía, Buenos Aires, 2000.

Guardans Cambó, Teresa, *Indagaciones en torno a la condición fronteriza*, Barcelona, 2006, Tesis, Institut Universitari de cultura, Universitat Pompeu Fabra.

Guattari, Félix y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, traficantes de sueños, mapas, España, 2006.

Hobbes, Thomas, *Leviatán*, en: *http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/749.pdf*

Humberto Giannini, *La "reflexión cotidiana". Hacia una arqueología de la experiencia*, Editorial Universitaria, El saber y la Cultura, Santiago de Chile, 1987.

Lara Cisneros, Gerardo, *Historia, Región, Frontera Norte de México*, Bonilla Artigas Editores, México, 2011.

Lyotard, Jean Francois, *Lo inhumano Charlas sobre el tiempo*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1998.

López Cuenca, Alberto, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, Centro Cultural Digital, en: http://vision.centroculturadigital.mx/media/done/comunes_c.pd., 2016.

Mijares, Enrique, *La realidad virtual del teatro mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango/ Casa Juan Pablos, Distrito Federal México, 1999.

Norzagaray López, Miguel David, Tesis de maestría *El narcotráfico en México desde el discurso oficial. Un análisis de los sexenios comprendidos en el periodo 1988-2009*, FLACSO. Facultad Latinoamericana de ciencias sociales sede académica México, México, 2010.

Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, Ediciones literales, Buenos Aires, Traducc. Silvio Mattoni, 2000.

Rivero, Ángel, "IV. La condición política posmoderna y la crítica comunitarista al liberalismo", *Filosofía política contemporánea*.

Román, Alejandro, *Ánima sola*, Monterrey, Nuevo León, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2010.

_, *Cuerpos caídos*, Libros de Godot, 2014.

Sánchez, José, *Repensar la dramaturgia*, Centro Párraga/Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2010.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *El mundo de la violencia*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Fondo de la Cultura Económica, 1998.

Sauvagnargues, Anne, *Deleuze Del animal al arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2004.

Trejo Contreras, Zulema y José Marcos Medina Bustos coord., *Historia, Región y Frontera, Perspectivas teóricas y estudios aplicado*, Hermosillo, Sonora, 2009.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*, Melusina, España, 2010.

Zalamea, Fernando, *Razón de frontera y fronteras de la razón: pensamiento de los límites*, Colección obra selecta, Universidad Nacional de Colombia, Cerrectoría Académica Editorial, Bogotá, Colombia, 2010, en: https://books.google.com.mx/books?id=dKxa7U_2vcC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false.

Zorita Aguirre, Itziar, *Teatro contemporáneo y medios audiovisuales: primer acercamiento teórico*, Tesis Universitat Autónoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana,

España, en: https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_83508/Binder2.pdf, p.41-43.

Zygmunt, Bauman, *La sociedad individualizada*, Cátedra, Madrid, Traduc. María Condor, 2001.

_, *Identidad*, Traduc. Daniel Sarasola, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentona, 2015.

Fuentes electrónicas

Adame Hernández, Domingo, "Teatralidad india y comunitaria en México. Un acercamiento desde la complejidad", *América sin nombre*, N.8, dic.2006, pp.18-26, en: http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5693.

Adams, Paul, "7 gráficos para conocer los puntos calientes de la migración en el mundo", *BBC Mundo*, en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150529_finde_migracion_graficos_vj_aw.

"Alejandro Román", Dramaturgia Mexicana.com, en: http://www.dramaturgiamexicana.com/espanol/perfil.php?idaut=31.

"Antonio Gonzalez Caballero", en: https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gonz%C3%A1lez_Caballero.

"Anapra. La realidad y contexto", en: http://lashormigascomunidad.org/anapra.html.

Agamben, Giorgio, "Qué es lo contemporáneo", en: http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf.

Augé, Marc, "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", en: http://www.fmmeducacion.com.ar/Bibliotecadigital/Auge_Sobremodernidad.pdf.

Báez, Susana, "El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI", en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4331536

Belda, Manuel "¿qué es la contemplación?", en: http://www.mercaba.org/Enciclopedia/Q/que_es_la_contemplacion.htm.

Baudrillard, Jean, "La violencia de lo global", en: http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=386

Caballero, José Luis, “Las cifras económicas del narco”, El economista, en: http://eleconomista.com.mx/sociedad/2015/07/14/las-cifras-economicas-narco

Chaher, Sandra, “El mapa de feminicidios en el mundo, en Comunicar igualdad. http://www.comunicarigualdad.com.ar/el-mapa-de-feminicidios-en-el-mundo/

Contreras Delgado, Camilo “Pensar el paisaje. Explorando un concepto geográfico”, Trayectorias, vol. VII, núm. 17, enero-abril, 2005, pp. 57-69. Monterrey, Nuevo León, en: http://www.redalyc.org/pdf/607/60722197007.pdf

Del Toro, Alfonso, “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico”, en: http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146130/249248

De Ita, Fernando “Dramaturgos jóvenes sólo recrean realidad violenta”, *El Universal*, en: http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/47704.html

“Diccionario soviético de filosofía”, Ediciones Pueblos Unidos de Montevideo 1965, en: http://www.filosofia.org/enc/ros/confl.htmp.79.

Diéguez, Ileana, “Escenarios liminales”, Prácticas artísticas y socioestéticas, ARTEA investigación y creación escénica, España, S/A, en http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf.

–, “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido”, ARTEA, en: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/16/malestaresteatrales_idieguez.pdf

Escobar, Ticio, “Identidades en tránsito”.

“Enrique Armando Mijares Verdin”, en: http://www.ujed.mx/portal/Documentos/MCSH/Publico/Curriculums/Enrique_Armando_Mijares_Verdin.pdf.

“Enrique Mijares”, en: http://telondearena.org/archivos/Boletines/Bolet%C3%ADn%2021%20Estreno,%20Las%20perlas%20de%20la%20virgen.pdf.

Esteinou Madrid, Javier, “El pensamiento de McLuhan y el fenómeno de la Aldea global ”, *Razón y Palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina*, en: http://www.razonypalabra.org.mx/mcluhan/aldjav.htm

Fabelo Corzo, José Ramón, “Colonialidad y Cultura. El poder y el ser desde la perspectiva cultural de la colonialidad”, S/A.

Fanón, Frantz. *Los condenados de la Tierra,* Fondo de la Cultura Económica, México, 1963, en www.lahaine.org.

“Fractal”, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Fractal.

Ferranto, Carolina, “De Mauss a Levi-Strauss: La concepción de lo social como verdad en Pierre Bourdieu, Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico, pp-49-60, en: http://www.intersticios.es/article/viewFile/2736/2123.

Galicia, Rocío, “Giros conceptuales en el archipiélago teatral mexicano: tres presentes teóricos”, revista *Gestos, Gestos*. *Teoría y crítica del teatro hispánico*, University of California, año 28, n.55, abril 2013.

_, “La dramaturgia actual del Norte de México”. Dossier de la revista *Paso de Gato*. n. 14/15, México, en http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques//rocio_galicia1.pdf

_, “Dramaturgia hipertextual, ejemplos”, Doc. Inéd.

Galván, Felipe, “VII Coloquio de Teatro de Frontera Norte/South Border y Primer Acercamiento Centro-Sur”, 2003, en: https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/1451/1426.

“Gamer dic”, en: http://www.gamerdic.es/tema/jugadores

“Generación del 54”, en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859_12.html.

Gintrac, Cécile, “Las aportaciones de la geografía radical y la geografía urbana crítica anglosajona a la teoría urbana” Dialnet-LasAportacionesDeLaGeografiaRadicalYLaGeografiaCri-4974967.pdf , p.56

“Halo”, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Halo:_Combat_Evolved

Hartog, Francois, “Tiempo y Patrimonio”, *Museum International. Cultural Diversity and Heritage*, n.227, UNESCO/MUSEUM International, Septiembre, 2005, en portal.unesco.org/culture/es/files/29182/...227.../MUSEUM_227.pdf

Herner, María Teresa “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, en: http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf

"Hipertexto", en: //es.wikipedia.org/wiki/Hipertexto.

"Historia de los videojuegos, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_los_videojuegos.

Hope, Alejandro, "Los 300 mil muertos", en: http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alejandro-hope/nacion/2016/02/23/los-300-mil-muertos

"Hugo Salcedo", en: http://www.elem.mx/autor/datos/4381.

"Jesús González Dávila" en: http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/fechas-extremas/791-gonzalez-davila-jesus.

"Mapa feminicidios en México, en el año 2015", en: http://www.milenio.com/politica/Mapa-feminicidio-Mexico-muerte-mujeres-violencia-violentas-Inmujeres-policia_0_448155199.html.

Márquez, Jaime, "Decapitan a 5 en Uruapan, turan cabezas en un bar", *El universal, en: http://archivo.eluniversal.com.mx/estados/62434.html.*

Martínez Sánchez, Alfredo "Historia y antropología a propósito del cuerpo", *Gaceta de Antropología*, en: http://www.ugr.es/~pwlac/G22_19Alfredo_Martinez_Sanchez.html, 2006.

Marrero León, Erelis, "Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz", en: http://www.revistatabularasa.org/numero-19/05marreno.pdf.

"Medardo Treviño", en: https://medardotrevino.wordpress.com/.

Mendoza, Jorge Eduardo, "El mercado laboral en la frontera norte de México: estructura y políticas de empleo, en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-69612010000100001.

Mbembe**,** Achille**, "***The age of humanism is ending*", en: http://mg.co.za/article/2016-12-22-00-the-age-of-humanism-is-ending.

Mijares, Enrique, "Dramaturgia en contexto I: una conquista memorable, 2008, en www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/181136/233787.

Mignolo D., Walter y Tlostanova Madina, "Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia", Duke University, North Carolina/People´s Friendship

University of Russia, Moscow, Russia, USA, en: www.redkatatay.org.mignolo_frontera.

"Narcotrafico industria global", *BBC*, en: http://www.bbc.co.uk/spanish/extra0006drogas.htm

"Neursosis de guerra", en: https://es.wikipedia.org/wiki/Neurosis_de_guerra

"Ojo de la providencia", en: https://es.wikipedia.org/wiki/Ojo_de_la_providencia

Ortega González, Silvia "Estética del comic", *Revista de Filosofía Facótum*, en: http://www.revistafactotum.com/revista/f_11/articulos/Factotum_11_1_Silvia_Ortega.pdf, p.1.

Palacios, María Julia, "Las filosofía de la historia y la crítica postmoderna a la pregunta por el sentido de la historia", *Revista Escuela de Historia*, en: http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista0205.htm.

Pino, Alicia "la territorialidad ¿Cartografiar la historia y la subjetividad?", *Alteridad y Exclusiones,* en: http://ae.filos.unam.mx/aportaciones-otros-colectivos/colaboracion-habana-mexico/territorialidad-cartografiar/.

"Realismo mágico", en: https://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_m%C3%A1gico.

"Real Academia Española", RAE, en: http://dle.rae.es/?id=PDGS53g.

Renero, Adriana, "¿Qué es el límite?", en: http://www.cyd.conacyt.gob.mx/199/Articulos/Queesellimite/Queesellimite02.htm.

Retondar, Moebus Anderson, "Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini", Sociología, año 23, n.67, mayo agosto 2008, pp.33-49.

Reyes Tovar, Miriam, "La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración", en: http://www.redalyc.org/pdf/4517/451744820294.pdf.

Salcedo, Hugo, "Particularidades y globalidad en el teatro septentrional de México" *¡Mex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary* México, año 3, n.6, verano-*summer* 2014, en www.imex-revista.com/download.php?file=/framework/.../6.../Salcedo...

Salvat, Ricard, "Entrevista a Alejandro Román", en: http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146355/231514.

Sánchez Ruiz Joaquín, “La memoria: una estructura para la creación”, Arte, Individuo y Sociedad, vol.20, pp. 21-42, 2008, en: www.arteindividuoysociedad.es/articles/N20/SANCHEZ_LOPEZ.pdf

Sánchez Corredera, Silverio “Filosofía española. Materialismo filosófico y Eugenio Trías. Pinceladas”, en: Nódulo. http://www.nodulo.org/ec/2005/n045p13.htm

San Martín, Javier, “El contenido del cuerpo”, en: http://www2.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra_2/9_J_San_Martin.pdf.

“Sensación y percepción”, Universidad de Alicante, en: https://www.google.com.mx/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=teoria+de+la+sensacion&*

“Stalingrado en la lente de la revista Life. 04 1947”, en: https://bashny.net/t/es/204469?page=3.

Trías, Eugenio, “Uso práctico de la razón fronteriza”, p.19-73.

_, “Método e Indisciplina, Conversaciones”, Barcelona, p.31-41.

Toussaint, Mónica, “Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos”, revista de *Estudios Latinoamericanos,* p.48, 2009, en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64016037011

Turner, Víctor, “Dramas sociales y metáforas rituales”. Ithaca, Cornell University Press, pp.23-59, 1974.

Vásquez Rocca, Adolfo, “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia, metafísica y fin de los metarrelatos, *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*, en: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/29/avrocca.pdf.

“Victor Hugo Ráscon Banda, en: http://www.elem.mx/autor/datos/903.

Westerveld, Judith, “Liminality in Contemporary Art”, en: http://www.gerritrietveldacademie.nl/files/scriptie2011/BK/BK_Westerveld.pdf. 2014.

“Xbox Live”, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Xbox_Live.